

nr. 6
ANUL V (54)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică

București — iunie — 1967





COPERTA I

FOR Y ETTERLE și două frumuseți (Cristina Stamate și Cătălina Diaconescu) în costume de epocă în mijlocul Bucureștiului de altădată. Imagine din noul film al lui Gopo: «Orașul meu».
Foto: A. MIHAILOPOL

COPERTA IV

MONICA VITTI, actrița italiană, interpreta preferată a lui Antonioni.
Foto: UNITALIA

**ANCHETA
INTERNĂȚIONALĂ
A REVISTEI
«CINEMA»**

La ce slujesc festivalurile? anchetă realizată de Rodica Lipatti cu sprijinul corespondenților din străinătate ai revistei

3

**MITURI
MODERNE**

Obsesia frumuseții — de Eva Sirbu
Idolii-ca toți muritorii

4

19

CORESPONDENȚE

Paris — Godard și vremea lui-de Albert Cervoni
Roma — Marco Vicario — de Enrico Rossetti

8

23

**PANORAMIC
PESTE
PLATOURI**

Reportaje de la:
Răzbunarea haiducilor, Subteranul, Balul de simbătă seara, Bucureștiul văzut de... Gopo

10

MICROPORȚRETE

Silvia Popovici
Cine ești dumneata... Anouk Aimée? — de Gideon Bachmann

18

28

**CRONICA
CINE-IDEILOR**

Genericul și avatarurile lui — de Ov. S. Crohmălniceanu

20

**LUMEA
VĂZUTĂ CU OCHI
DE CINEAST**

Orele Parisului — de Romulus Vulpesu

24

**CRONICA
CINEMATICEI**

Omagiu Pabst — de D.I. Suchianu
Aniversări: Danielle Darrieux — de C. Popescu

29

30

SUPLIMENT

CRONICĂ ȘI RACURSIURI:
● Spartacus ● Viață la castel ● Ierburile amare ● A dispărut un Fragonard
● Noul locatar '66 ● Pe gheața subțire ● Timidul ● Ape limpezi ● Printre
vulturi ● Angelica și regele
Semnează: Gelu Ionescu, Mircea Alexandrescu, Eva Havaș, Mihai Lupu, Ion
Cazaban, Adina Darian, Magda Mihăilescu, Oltea Vasilescu, Rodica Lipatti,
Rodica Aldulescu

VI

CRONICA DOCUMENTARULUI de Dinu Kivu
Documentarul francez. Adică ce anume? de Jay Leyda
DISCUȚII — De ce sînt necesare cinematografele de artă de Val. Sava
TELECRONICA — Filme în televiziune de Valentin Silvestru

IX

X

XIII

XV

PREZENTAREA ARTISTICĂ
Radu Georgescu

PREZENTAREA GRAFICĂ
Ion Făgărășanu

ANCHETA INTERNAȚIONALĂ A REVISTEI CINEMA

În prezent,
în lume,
au loc periodic
aproximativ
80 de festivaluri,
dintre care
14 competitive
9 necompetitive,
7 naționale,
39 specializate
și **10** dedicate
exclusiv
filmelor
de televiziune.
Fără a mai pune
la socoteală
cele **4** «tîrguri»
de film
de la Cannes,
Milano,
Berlinul de vest
și Brno.



LA CE SLUJESC FESTIVALURILE?

Răspund regizorii **Alain RESNAIS**,
Dusan VUKOTIC, **Jiri MENTZEL**,
Ion POPESCU-GOPO,
și criticii: **Boleslav MICHALEK**,

Galina KOPANEVOVA, **Albert CERVONI**, **Enrico ROSSETTI**,
Petar VOLK, **Jean-LOUIS BORY**,
Ecaterina OPROIU

Anchetă realizată de **Rodica LIPATTI** cu sprijinul corespondenților revistei «Cinema» din străinătate.

Inmulțirea lor — ca ciupercile — este direct proporțională cu dezvoltarea reală a artei cinematografice? Festivaluri, adică întâlniri de lucru între cinești, critici și public, sau festivități, adică prilej de mondenități «artistice»? Iată câteva din întrebările pe care și le pun de la o vreme oamenii de film, pe de o parte doritori de astfel de confruntări pe plan ideologic și artistic între cinematografiile lumii, iar pe de altă parte, neliniștiți de turnura prea puțin profesională și foarte mondenă pe care tind să o capete unele din aceste manifestări.

Au trecut mai bine de 30 de ani de la primul festival internațional de film din lume care s-a ținut la Veneția, în 1936. De atunci, cu o întrerupere în timpul războiului, festivalurile au devenit din ce în ce mai numeroase — ca expresie a dezvoltării cinematografiei — s-au diferențiat pe genuri de filme (documentare, artistice de lung și scurt metraj, pentru copii și tineret, de artă, de desen animat, științifice, sportive etc.) și, cum era și firesc, s-au diferențiat și ca pondere artistică și profesională.

Astăzi se știe că Tours și Leipzig sînt cele mai serioase competiții de scurt metraje documentare și artistice, că Veneția, Moscova și Karlovy-Vary dau garanția selectării unor opere de reală valoare din domeniul lung metrajului artistic, că Pesaro este o întâlnire de tineret prea puțin mondenă, dar foarte laborioasă, că Annecy (și Mamaia a preluat tradiția) descoperă cele mai bune filme de desen animat realizate într-un an în lume, ș.a.m.d.

Și totuși... Totuși, în ultima vreme s-au ridicat multe voci care protestează împotriva festivalurilor, le consideră prea numeroase și prea neserioase, fără nici o contribuție la mersul înainte al artei filmului. Pricina: poate acel caracter de festivitate mondenă de care pome-neam, poate nemulțumirile celor prea des prezenți la aceste manifestări și prea rar recompensați.

În orice caz, credem — că și atitudinea protestatară poate deveni pînă la urmă foloșitoare, în măsura în care îi constrînge pe cei ce cred cu adevărat în arta cinematografului — să se apere mai bine, să dovedească prin fapte că dreptatea e de partea lor.

Publicăm cu începere din acest număr al revistei noastre ancheta internațională pe tema «La ce slujesc festivalurile?»

Invitați să participe sînt deopotrivă critici și realizatori. Le dăm cuvîntul:

Citiți ancheta în paginaldin supliment

□ chi mari, gură mică — în inimioară — păr lung buclat, priviri supuse, mirate, inocente sau pervers inocente, forme generoase ascunse sub văluri perlate. Asa au debutat pe ecran frumusețile secolului XX. Theda Bara a fost prototipul susținut cu mare risipă de publicitate și detronat repede. Înaintea ei fusese Francesca Bertini. În același timp, Lyda Borelli, prima blondă oxigenată — ascunsă sub pălării de dantelă și Gloria Swanson, care timp de un deceniu avea să fie «frumoasa văduvă, dansatoarea cu inima sfîșiată care trebuie să ridă printre lacrimi, moștenitoarea bogată care se plictisește cu milioanele ei cu tot». La începutul secolului, frumusețea era de neconceput fără accesoriile luxului. Era psihologia unei epoci împărțită net între «lumea de sus» și «cea de jos», între fast și mizerie. Femeia era concepută ca un spectacol grațios, regizat cu subtilitate în blănuri, voaluri și dantele.

Grație nu aveau nici Asta Nielsen, nici Pola Negri. Dar ele aduceau ecranului «temperamentul straniu al nordului», frumusețea în afara canoanelor vremii, creînd precedent tuturor frumuseților pe muchie de cuțit, sau chiar lipsei de frumusețe înlocuită cu expresivitatea, prezența, personalitatea unei actrițe. Asta Nielsen și Pola Negri au permis apariția unei Garbo, apariția tipului de femeie-spirit, așa cum Lyda Borelli și Gloria Swanson au prelungit prin Marlene Dietrich ideea de femeie-spectacol. Terenul pe care încolțeau și creșteau cele două tipuri opuse de frumusețe era — bineînțeles — Hollywoodul. Dar pentru ei, americanii au găsit-o pe Mary Pickford și au făcut din ea idealul lor feminin. Cu fața ei rotundă de porțelan, cu buclele blonde și zîmbetul luminos, Mary Pickford trebuia să fie însăși imaginea bunei-stări americane, așa cum aveau să fie mai târziu Grace Kelly, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor. Tipul ideal masculin era reprezentat de Douglas Fairbanks, cu suris de reclamă, bine făcut, agreabil și viteaz. Douglas Fairbanks, care în paranteză fie spus, fiind și un actor de teatru de mare clasă, subtil și inteligent, își compunea, probabil, cu multă migală faimoșii lui eroi «de acțiune», numai zîmbet și pistoale, destinați filmului. Ceilalți frumoși ai ecranului la început de secol aveau rolul să secondeze frumusețea feminină, s-o pună în valoare. Și cine altul decât un Rudolf Valentino, Ramon Novarro, John Barrymore sau John Gilbert putea sta alături de frumoasele vremii!

După primul război mondial, cînd femeile încep să-și tundă părul, să se dea cu ruj măcar pe conturul natural al buzelor și să prefere imberbilor, bărbații serioși, maturizați de experiența războiului, canonul de frumusețe începe să se schimbe. Pe lingă mustața lui John Gilbert, «amantul fatal», apare amenințător de impertinentă mustața lui Clark Gable. Gable «a făcut războiul» și blazarea lui binevoitoare încinta femeile. Tot atunci apare o Louise Brooks, cu părul tuns scurt, prima «la garçonne» a ecranului. Dar era prea devreme. Noua modă nu era încă a tuturor. Bărbații nu visau încă fete surizătoare tuse băiețește, ci Glorii Swanson și Lyde Borelli spectaculoase sau Pola Negri și Asta Nielsen pasionale. Noul gen de după război nu se născuse încă.



Greta Garbo: femeia-spirit.



Heddy Lamarr: geometria perfectă a frumuseții.



Pola Negri: frumusețea de la începutul secolului.



Marlene Dietrich: femeia-spectacol.

Obsesia

PYGMALION

La început a fost Stiller, «prințul filmului suedez», care a știut să vadă în Greta Garbo simburile «divinei». Pentru că talentul de actriță era cert al Gretei Garbo, dar idealul de frumusețe îi aparținea lui Stiller. În primul film Garbo era greoaie și urită. În al doilea, chipul ei se afla pe urma vechilor șabloane de frumusețe. În al treilea — «Torentul» — părul pieptănat pe spate descoperea celebra frunte mare, bombată, ochii pe jumătate închiși,

sprîncelele subțiate, gura stranie, aspră și copilăroasă, capul dat pe spate în acea atitudine de lebedă abandonată. Noul tip de frumusețe se născuse. Aproape 15 ani el avea să domnească singur, în sferile unicatului. Tipul de femeie-mister, inaccesibilă și vulnerabilă, ideală, divină.

Între timp, Marlene Dietrich debuta modest, fără ca cineva să se sinchisească de «genul» ei. A trebuit să vină Joseph von Sternberg, fotograf, scenarist și regizor, cu faimă de om ciudat, care s-a oprit în fața obrazului Marlenei ca în fața unui miracol. «Dar dumneata ai o față care



Brigitte Bardot: frumusețea opusă canoanelor clasice

frumuseții

trăiește, trăiește!» — a exclamat el. I-au trebuit 20 de minute ca să descopere lumina cea mai potrivită aceluia obraz și doi ani pentru ca să sculpteze în Marlene propriul său ideal de frumusețe. Femeia acoperită de blănuri, de perle, de dantele, în voaluri sau în frac, oricum seducătoare, teribilă, triumfătoare. «*Marlene nu e Marlene, sint eu*», declară el o dată, amintind celebrul «*Madame Bovary sint eu*» al lui Flaubert. Cu o docilitate soră cu cea a Gretei Garbo, Marlene care visa să joace Margareta în Faust, se lasă transformată exact în opusul ei. Miracu-

losul ei obraz lung și dreptunghiular, cu nările vibrînde, cu fruntea boltită, gura frumos desnată și pleoapele grele sau ridicate naiv, se supune și el idealului Pygmalion-ului său. Vroiau să facă din ea rivala Gretei Garbo. Garbo a rămas Garbo, și Marlene ea însăși. Nu se asemănau decît pe dinafară. Aceleași fețe osoase care primeau lumina, aceleași frunți boltite, pleoapele grele. Ani de zile femeile s-au pieptănat ca Garbo sau ca Marlene, au purtat pălării Garbo sau Marlene și au privit lumea printre pleoapele lăsate deasupra ochilor. Pînă

atunci viața împusese ecranului canoanele ei de frumusețe. De aici încolo ecranul va decreta ce e frumos și ce nu.

PÎNĂ CÎND JOHN GILBERT?

Nimeni nu va înțelege vreodată cum de a stat în picioare atîția ani, și încă în chip de amant fatal, John Gilbert. Multă vreme el a fost partenerul nr. 1 al Gretei Garbo. Apoi lumea a obosit. Privirea fanatică, gesturile repezite și acea insuportabilă mustăcioară au ieșit din uz. Sigur că și apariția lui Clark Gable, mai pămîntean, mai credibil ca existență reală, a contribuit la căderea idolului. Dar nu Gable era «frumosul», «amantul fatal», ci Charles Boyer, cu privirea insinuantă și umedă, cu buza de jos răsfrîntă, marcă a sensibilității și încrederii în sine. Apoi o pleiadă de tineri americani, frumoși, cu bărbii voluntare și surisul pe buze în cap cu Cary Grant (care de fapt era englez), Gary Cooper, Errol Flynn — care trebuia să devină un al doilea Douglas Fairbanks — Fred Mc Murray, James Stewart, irumpe în dreptunghiul ecranului. În 1930 debutează fără tam-tam Humphrey Bogart. Cu mania lui incorrigibilă de a născoci mereu «un al doilea», Hollywoodul vrea să facă din el un alt Clark Gable. Dar Bogart este prea el însuși, și peste trei ani devine «un desperado» al cinematografului american. Canoanele de frumusețe masculină încep să se clatine în fața acestui desperado, cu o prezență scenică copleșitoare, mai degrabă fascinant decît frumos. Dar vechiul tipar de frumusețe galantă nu vrea să moară dintr-o dată. Total opuși băieților sportivi și frumoși din America, frați buni cu compatrioților Charles Boyer, Fernand Gravey, Pierre Blanchard, Henri Garat, Pierre Richard-Wilm, Amedeo Nazzari sau Vittorio de Sica în Italia, acoperă toate genurile posibile de frumusețe masculină, de la romantism și spiritualitate pînă la monden, fără să reușească să impună un tip anume, fără să creeze între ei și restul frumoșilor o prăpastie de netrecut.

SĂ COBORÎM PE PĂMÎNT

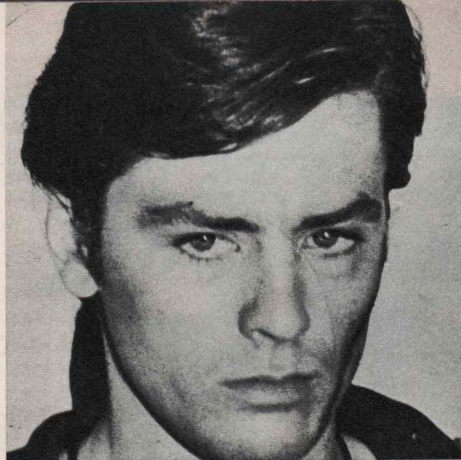
După ce Greta Garbo s-a retras, iar Marlene continua să țină de zece ani ecranul cu sufletul la gură, după ce a fost limpede că o altă Garbo nu va mai exista și că Isa Miranda nu va fi nici-cum o a doua Marlene Dietrich, lumea a coborît din al șaptelea cer, pe pămîntul populat cu atît de multe femei obișnuit sau mai puțin obișnuit frumoase. Ceva din Garbo și Marlene însă mai plutea în aer. Misterul unei Arletty, Michèle Morgan sau Alida Valli, spectaculozitatea unei Ava Gardner nu au găsit în mod întîmplător ușa deschisă către adeviziunea publicului. În acest timp, ca o reacție, s-a trezit gustul pentru frumusețea obișnuită. Sălbatică sau calmă, drăgălașă sau mondenă, dar obișnuită. Era ca o destindere după garbism. Dar era și epoca. O mică burghezie așezată bine în scaunul ei se cățara ușor pe scara socială, opacă la subtilități, urmîrind comod cea mai banală reprezentare despre frumos. Frumusețea trebuia să însemne din nou bună-stare. Femeile se fardau tipător, se coafau à la gitanne, se pensau subțire și-și fardau obraji cu roșu. Această epocă avea publicul cel mai bun pentru apariția unei

Viviane Romance, Dorothy Lamour, Hedy Lamarr, Rita Hayworth, violent frumoasa Rita Hayworth, din care o specialistă în mode, Maggy Mascel, a făcut tipul de vampă roșcată și explozivă consacrat în «Gilda». Explozivă este exact cuvântul. În 1946, prima bombă atomică, aruncată experimental la Bikini, a fost botezată «Gilda». Pe de altă parte, o Vivien Leigh sau Olivia de Havilland, Merle Oberon sau Norma Shearer, «doamne» ale frumuseții, flatau buna părere despre simțul estetic pe care epoca o avea despre ea însăși.

Pe urmă a venit războiul. Femeile au fost nevoite să muncească. Moda s-a schimbat devenind practică și mizeră. Bărbații s-au întors de pe front blazați, oboșiți, îmbătrâniți. Cine se mai gîndea la voaluri și dantele, la femei costisitoare și amanți fatali. Și totuși un timp, vechile șabloane au rezistat, mai mult ca o evadare din cotidian. Apoi nenumăratele filme sociale, făcute mai ales în Italia și filmele cu subiecte de război sau de spionaj au flancat veșnicele filme de epocă și ecranizări după piese și romane, produse în Franța, Anglia și America. Generația sacrificială suferă împreună cu Ingrid Bergman și Humphrey Bogart, re trăindu-și propria tragedie, și «Casablanca» a rămas filmul acestei generații sacrificate. Pe de altă parte, filmele neorealiste nu aveau ce face cu fețele de porțelan, cu fețele bine hrănite sau sofisticate. Temele erau dure, aspre, luate din viață, copiate fidel după ea și eroinele nu puteau fi altfel decît modelele lor din viață. Ecranul lansează un nou tip de femeie: dramatică, violentă, patetică, un fel de femeie-protest împotriva condiției ei grele, o femeie care foarte rar își poate permite luxul să fie și frumoasă. Anna Magnani în «Roma, oraș deschis» Silvana Mangano în «Orez amar», Lucia Bosé în «Nu-i pace sub măslini», reprezintă, în parte, pe ecran, acest tip de femeie de o frumusețe robustă, puternică, expresivă și cu totul în afara canoanelor stabilite pînă atunci. În același timp, în trăsăturile unui Burt Lancaster, Raf Vallone sau Massimo Girotti, începe să se contureze un tip de frumusețe masculină care avea să se desăvîrșească de fapt abia peste vreo 20 de ani, aceea a omului obișnuit, a omului de pe stradă. Jean Marais și Gérard Philipe — inegalabilul Gérard Philipe — veneau să acopere dorul de frumusețe romantică, într-o epocă cutremurată din temelii ei.

DAR UNDE-I FEMEIA MODERNĂ?

Frumusețea feminină se căuta pe ea însăși între șabloanele vechi și necesitatea unei schimbări. Bomba a început să explodeze în America. O starletă timidă, fostă cover-girl, fostă model pentru fotografii destinate unei reviste «nu-mai pentru bărbați», blondă, surizătoare, tandră, naivă și tentantă, Marilyn Monroe a devenit peste noapte noua frumusețe, deocamdată numai a Americii. Foștii G.I. oboșiți de război, fermierii arși de soare, înfundați în Vestul lor «sălbatic», au declarat-o rapid regina sex-appeal-ului. Noțiunea era consacrată din anii '25 de către Jean Harlow. Dar Marilyn era cu totul altceva. Marilyn era femeia-vamp luind în deridere noțiunea, și demonstrînd practic că o simplă rochie decoltată, cum și



Alain Delon: idealul neoromantic al timpului nostru



Ursula Andress: Afrodită epocii atomice.



Charles Boyer: fatalitatea frumosului.



Annie Girardot: frumusețea pe muchie de cuțit.



Humphrey Bogart: idealul generației sacrificate.

cît trebuie, un suris deschis și o privire fâșș provocatoare, fac mai mult decît 20 de kilograme de perle și un vagon de blănuri.

Apoi Italia și-a descoperit și ea «frumoasa» în persoana Ginei Lollobrigida. După «Fanfan la Tulipe», Italia se putea lăuda că a oferit epocii un nou model de frumusețe, care în fond nu era departe de cel american. Peste doi ani, o altă italiancă, altfel frumoasă, cu mers de regină și o față vie, expresivă, începea să sape inconștient postamentul Lollobrigidei. Dar mai era nevoie de cîțiva ani, pentru ca Sophia Loren să devină inegalabilă, inimitabilă, ca pe timpuri Garbo sau Marlene Dietrich.

Dar asta nu era totul. De fapt tipul modern nu fusese descoperit. În 1952, în Franța, o

debutantă cu obrazul rotund și nasul mic, amintind foarte bine de Simone Simon, care prin 1931 a făcut o carieră onorabilă în chip de fetișcană nostimă, își începe destinul de nouă frumusețe. Încă două filme, dintre care unul a fost «Marile manevre» cu Michèle Morgan în rolul principal, un regizor, Roger Vadim, și mitul lui Pygmalion — Stiller — Sternberg a renăscut din propria lui cenușă. Vadim avea, ca tot omul, ideile lui despre frumusețea feminină. Și așa cum Stiller s-a oprit la acea față masivă și greoaie care era Garbo și a început s-o construiască, Vadim a clădit din fetișcana firavă, brună, cu păr ondulat, nasul cîrn, gura mare și templele înguste, frumusețea modernă. El i-a găsit machiajul pentru ochi, el a inventat



Douglas Fairbanks: idealul anilor 20.



Jean-Paul Belmondo: antifrumosul expresiv

acea clăie de păr blond și răvășit, el a găsit acea expresie «boudreuse» care modifica cu totul gura ei mare, îi dădea un sens și o justificare. Tipul de femeie-copil nu era nou. Cu 10 ani în urmă îl inventase Martine Carol. Ceea ce propunea Vadim epocii cu filmul său «Și Dumnezeu a creat femeia», prima apariție metamorfozată a Brigittei Bardot, era un nou tip de frumusețe. Aiurită, lumea s-a scandalizat. Succesul a fost pus pe seama îmbrăcăminții sumare — uitînd cu toții de dezabierile sugestive ale Marlenei Dietrich și pe cele mai noi și mai directe ale Martinei Carol. Dar B.B. a rămas B.B. așa cum Marilyn era Marilyn și Sophia Loren inimitabilă. Cuvîntul de ordine al vechilor tipare de frumusețe era trăsăturile

regulate, geometrize de machiaj, de la linia sprîncenelor pînă la conturul buzelor, frunte înaltă, obrajii trași și prelungi, coafura ordonată sau deranjată artistic. Ceea ce propunea Vadim prin Brigitte Bardot era exact opusul. Fața mică, nasul scurt, gura mare, ochii depărtați, privirea directă pe sub șuvițele în dezordine. De la Brigitte Bardot la Monica Vitti — creată de Antonioni — sau Anna Karina — creată de Jean-Luc Godard — noul tip s-a stabilit la acest *total opus vechilor canoane*, în care dezordinea pieptănăturilor, prelungită în expresia dezorientată a privirii, a fost chemată să exprime spiritul epocii.

Exact ca în epoca Borelli-Asta Nielsen, frumusețea, în afara canonului o dată stabilit, s-a



Ava Gardner: pe urmele Marlenei Dietrich.

impus căpătînd farmec și viață. Fețele expresive, dure, colțuroase, fețe care trăiesc, care exprimă ceva, concurează fără efort canonul modern. O Jeanne Moreau, Annie Girardot sau Emmanuelle Riva reușesc să-l creeze și să-l impună. Ele reprezintă tipul de femeie modernă, posibilă, reală, în care te poți recunoaște și cu care poți comunica. Și exact ca pe timpuri, cu Mary Pickford, Hollywoodul și-a fixat tipul *lui* de frumusețe, după ce Marilyn a ieșit de bună voie din arenă: Liz Taylor. Și exact ca pe timpuri, o dată un canon consacrat, altă generație de frumosețe zgîrie la porțile ecranului. Raquel Welch. Ursula Andress. Înalte, bine făcute, cu fețe puternice, femei cărora le stă bine costumul de scafandru sau cel de cosmonaut. Epoca...

FRUMOS = EXPRESIV

De data asta, nota au dat-o bărbații. Începînd poate cu Humphrey Bogart, continuînd cu Richard Burton, Laurence Harvey, Marlon Brando, Paul Newman, Richard Harris sau Tom Courtenay și sfîrșind cu Belmondo, frumusețea masculină începe să însemne din ce în ce mai mult expresivitate, forță, dezinvoltură. Belmondo, ultimul și cel mai tînăr exponent al castei sale, e departe de frumusețe.

Într-un joc invers decît cel al frumuseților feminine, printre toți «durii», puternicii și dezinvoltii se strecoară și rămîn din cînd în cînd frumoșii cu adevărat frumoși. Un James Dean — descoperit în 1951 și mort în 1956, fragil, cu față osoasă și fină dar aspră, cu ochii albaștri și surîs cu gropițe, avea să renască peste cîțiva ani în Alain Delon, frumosul nr. 1 al ecranului francez. De la «Rocco și frații săi» și pînă la «Laleaua neagră» — Delon este idealul în măsura în care Belmondo este posibilul. Pentru că nici cea mai practică dintre epoci nu poate respira fără ideal. Că acest ideal, ca toate celelalte, se va demoda în cele din urmă, este neîndoielnic, pentru că permanentă nu este decît nevoia de frumusețe, dorința devenită aproape obsesie, de a o reinventa la nesfîrșit. Dar dincolo de modele pasagere, dincolo de publicitate și reclamă, evoluția frumosului în film a respectat și continuă să respecte ordinea interioară a lucrurilor. Întotdeauna, în spatele unui nou model de frumusețe — mai ales de frumusețe feminină — a stat visul unui om, reprezentarea lui despre frumos și acel vis, acea reprezentare au fost întotdeauna în pas cu epoca. Uneori poate chiar puțin înaintea ei. Inutil să plîngem după Greta Garbo, privind obrazul ușor impertinent — sau care ni se pare impertinent — al unei stelute oarecare. Inutil și periculos. Pentru că mîine ea ar putea să reprezinte noul tip de frumusețe al anilor 1975. Mai înțelept este să căutăm bine în spatele ei, unde precis se află un nou Stiller, Sternberg, Vadim sau Antonioni, care pentru el și pentru generația viitoare construiește frumusețea femeii după visurile sale, poate, cele mai îndrăznețe. Și oricum vor fi acele frumuseți, oricît de tare vor contraria ele conceptul nostru actual de frumusețe, dreptatea va fi de partea lor. Pentru că pe ecran, frumosul iese din preceptele filozofice și încetînd de a mai fi o noțiune abstractă, îmbracă spiritul epocii.

Eva SÎRBU

GODARD

ȘI VREMEA LUI

**CORRESPONDENȚĂ
SPECIALĂ
DIN
PARIS**
de la
Albert CERVONI



Jean-Luc Godard a terminat două filme deodată, «Made in USA» și «Două sau trei lucruri pe care le știu despre ea». Totuși cele două filme au ieșit în premieră pariziană la un interval de câteva săptămîni unul de celălalt, pentru că «Made in USA» a fost atît de rău primit de critică, încît distribuitorii au preferat să mai aștepte să se potolească spiritele înainte de a risca să iasă pe piață cu al doilea. Se pare că au avut dreptate, mai întîi pentru că «Două sau trei lucruri» apare mai convingător decît «Made in USA», și apoi pentru că efectiv a fost mai bine primit de critică decît primul.

De vreme ce ambele filme au fost turnate simultan (Godard pretinde că pentru el a fost un exercițiu profesional pasionant), să le analizăm împreună, dar nu înainte de a trece în revistă situația actuală, imediată, a autorului lor, actuala lui metodă de lucru. De cîțiva ani încoace, Godard a fost etichetat ca un realizator de «4 milioane de franci filmul» (de fapt e un fel de a spune, el cheltuiește mai mult de fiecare dată, dar formula a fost găsită pentru a defini un autor care lucrează cu bugete mici). Raționamentul lui Godard este următorul: turnez cu bani puțini, deci găsesc ușor producători care să mă finanțeze, mai ales că investiția va fi rentabilă; chiar dacă nu va aduce mari beneficii, va aduce beneficii sigure. Deci pot turna des, pot realiza mai multe filme pe an, în vreme ce alți realizatori cer bugete mult mai importante și nu fac decît un film la doi sau trei ani.

Sistemul are avantaje și dezavantaje, la fel de indiscutabile și unele și altele. Este cert faptul că Godard turnează mai des decît oricare dintre confrății săi care au format pe vremuri acel faimos «nou val» francez. Atunci cînd Resnais, după ce a cheltuit aproape 350 de milioane, foarte puțin rentabile, ca să facă «Muriel», cere un miliard ca să turneze aventurile fantastice ale detectivului englez Harry Dickson, chiar dacă scade pretențiile la 600 de milioane, tot nu găsește nici un comanditar care să aibă curajul să riște la asemenea proporții. În schimb, Godard turnează. Dar din păcate — și acesta este inconvenientul — nu turnează decît crochiuri, schițe. Cînd se apucă de ceva mai serios — ca «Disprețul» de pildă — atunci cheltuiește și el mai mult dar reușește,

atît prin măiestria profesională, cît și prin desăvîrșirea caracterelor și a situațiilor, o operă foarte finită, foarte coerentă, foarte completă și o mărturie de netăgăduit asupra alienării culturii, la toate nivelurile (viață particulară, viață profesională, artistică) provocată de bani în societatea capitalistă.

UN STRIGĂT DE GROAZĂ

Acestea fiind zise, să încercăm să descurcăm ideile cam confuze din «Made in USA» și «Două sau trei lucruri pe care le știu despre ea». «Made in USA» este un strigăt de groază și de protest învăluit în

*«Două sau trei lucruri pe care le știu despre ea» — un film
prea important ca să nu-l respectăm, deci ca să nu-l criticăm*



sentimentalism însă, împotriva «americanizării» progresive a vieții în Franța. În chip foarte semnificativ, acțiunea se desfășoară într-o localitate închisă — cu numele de «Atlantic-City». Prima imagine a filmului ne arată un mic «bistrou» francezesc, o mică cafenea tradițională, în timp ce cerul este zguduit de motoarele avioanelor cu reacție. Apoi auzim, spuse chiar de Godard, extrase din discursurile diferitelor partide politice în preajma alegerilor legislative. Alte secvențe evocă războiul din Vietnam, răpirea în plin Paris și asasinarea lui Ben Barka.

Apare aici o preocupare majoră a lui Godard, voința de a se ancora în realitatea socială și politică a timpului său. Această voință însă este victima adeseori a unei oarecare confuzii de gândire. Godard este un observator foarte atent al vieții cotidiene, al vieții concrete. O demonstrase deja cu prisosință în filmul «O femeie măritată». Dar Godard este în același timp un om cu o cultură foarte fragmentată și inegală. Provenind dintr-o mare familie burgheză elvețiană cu care a rupt orice fel de legături, el a vagabondat de la o lectură la alta, citind de-a valma

«MARILE ANSAMBLURI»

«Două sau trei lucruri pe care le știu despre ea» este mai solid, și cred eu, mai reușit. Și asta pentru că Godard se dedă mai puțin acelor considerații generale la care îl predispune greșit cultura lui inegală, în deosebi cultura lui politică, și rămâne mai strict în perimetrul vieții concrete, față de care darurile sale de observator lucid și critic vor acționa din plin. Scopul filmului este să ne arate existența unei tinere femei care trăiește într-un «mare ansamblu» de locuințe din periferia pariziană. Pentru că salariul soțului este insuficient și au și doi copii de crescut, femeia nu reușește să se descurce cu cheltuiala casei altfel decât prostituându-se conform unei practici din ce în ce mai dezvoltate în Franța: prostituția ocazională, prostituția clandestină. În acest fel, femeia reușește să păstreze, măcar în aparență, o anumită independență materială a întregii familii și, deci, o oarecare demnitate. Godard pune accentul în acest film pe o plagă socială reală și care atacă, cum e și firesc, mediile sociale nevoiașе. O anumită concepție despre «ordinea morală» (e vorba de ipocrizia puritană, ca să fim mai limpezi) face ca poliția să ia măsuri împotriva formelor celor mai exterioare, celor mai vizibile ale prostituției — racolarea pe stradă, prostituția declarată. Dar același regim social menține toate cauzele, toate motivările, economice și morale, care duc la prostituție, ba într-un anumit sens le și agravează: sistemul multiplicat al vânzărilor în rate care incită la cumpărare fără a propune însă și soluțiile financiare necesare satisfacerii nevoilor reale sau fictive cărora li se face atita publicitate. Godard își expune punctul de vedere foarte clar. El adăunează secvențe ce înregistrează imagini și zgomote din viața reală, filmate «direct», pe viu, sau imagini dintr-o viață reconstituită prin punere în scenă, cu altele, în care înregistrarea vieții reale se acomodează cu o tăcere organizată special pentru a lăsa loc comentariului autorului. Aceste două metode sînt respectate permanent în film.

LIMITELE

Am vrut să rețin în primul rînd aspectele interesante conținute în filmul lui Godard, «Două sau trei lucruri». Dar trebuie să-i remarcăm și limitele. O oarecare superficialitate, o punere în discuție a publicității, cam echivocă. Excesivă, schematică, simplificatoare și uitînd să amintească partea de informație reală, de propagandă eficientă în slujba necesităților adevărate pe care publicitatea poate să și-o asume, denunțarea lui Godard sfîrșește prin a face din publicitate un țap ispășitor. O structură de meditațiune și care nu este legată de natura lumii capitaliste este astfel în chip prioritar pusă în cauză, în detrimentul unor structuri mai fundamentale care tocmai o denaturează.

Nu e mai puțin adevărat însă că Godard este un mare artist și că realizează admirabile planuri în culori, că știe să acorde o minunată și sensibilă atenție chipurilor omenesti. I-aș găsi chiar în toate acestea și un defect: are prea mult gust, prea multă sensibilitate estetică și de aceea face să apară prea frumos un univers adeseori urît și vulgar, pe care de altfel îl țintuiește la stîlpul infamiei. Și apoi, prea îngrijit, prea potrivit, decorul filmului său, mai ales că trebuie să vină în sprijinul unei atitudini generale de protest.

Ca să conchid, aș spune numai că de la «Made in USA» la «Două sau trei lucruri» există un progres cert (deși au fost lucrate simultan) și că, mai ales, al doilea este prea important ca să nu-l respectăm, deci ca să nu-l criticăm cu toată exigența datorată operelor animate de ambiție în sensul cel mai bun al cuvîntului, de spirit critic, de sinceritate.

O istorie
nebună...
nebună...
în forum!

A ieșit pe ecrane o nouă comedie a lui Richard Lester. Muzicală de astă dată și inspirată din comedile lui Plautus. Lozinca producătorului Melvin Frank: «Dacă nu vă face să rîdeți cu lacrimi, nu lăsați!»

Si atunci, regizorul Richard Lester, actorii și tehnicienii s-au dezlănțuit într-o comedie burlescă nebună, într-o panoramă de umor și fantezie a Romei imperiale.

Se întîlnesc aici sclavi mincinoși, curtezane generoase, soldați zdaveni ca niște Tarzani, soți creduli... și celebrul Miles Gloriosus... Totul amestecat cu cîntece, orgii romane, crime, urmărituri la Mack Sennett, filmul semănînd cu un mozaic agitat, montat în ritmul îndrăcit al «Spilului».

Subiectul: un sclav încearcă să-și obțină eliberarea ajutîndu-și stăpînul să cucerească o blondă pe care un senator o păstrase pentru un viteză războinică care... și de aici un întreg lant de qui-pro-quo-uri și situații comice neașteptate. Totul începe printr-un cîntec al eroului principal, sclavul Pseudolus: «Astă seară se joacă o comedie!» iar apoi sclavi, senatori, soldați și curtezane intră cîntînd și pleacă la fel.

Printre actori se numără: Zero Mostel, în rolul lui Pseudolus, Michael Harden, Michael Crawford, Patricia Jessel și regretatul Buster Keaton în rolul libertului Eronius, care pentru a-și scăpa casa de stăfii ocolește de 7 ori toate colinele Romei...

Un film hiper-vesel cu 11 numește cronicatorul ziarului «Films and Filings».



«Made in U.S.A.» — printre altele, și un imn înălțat Annei Karina.

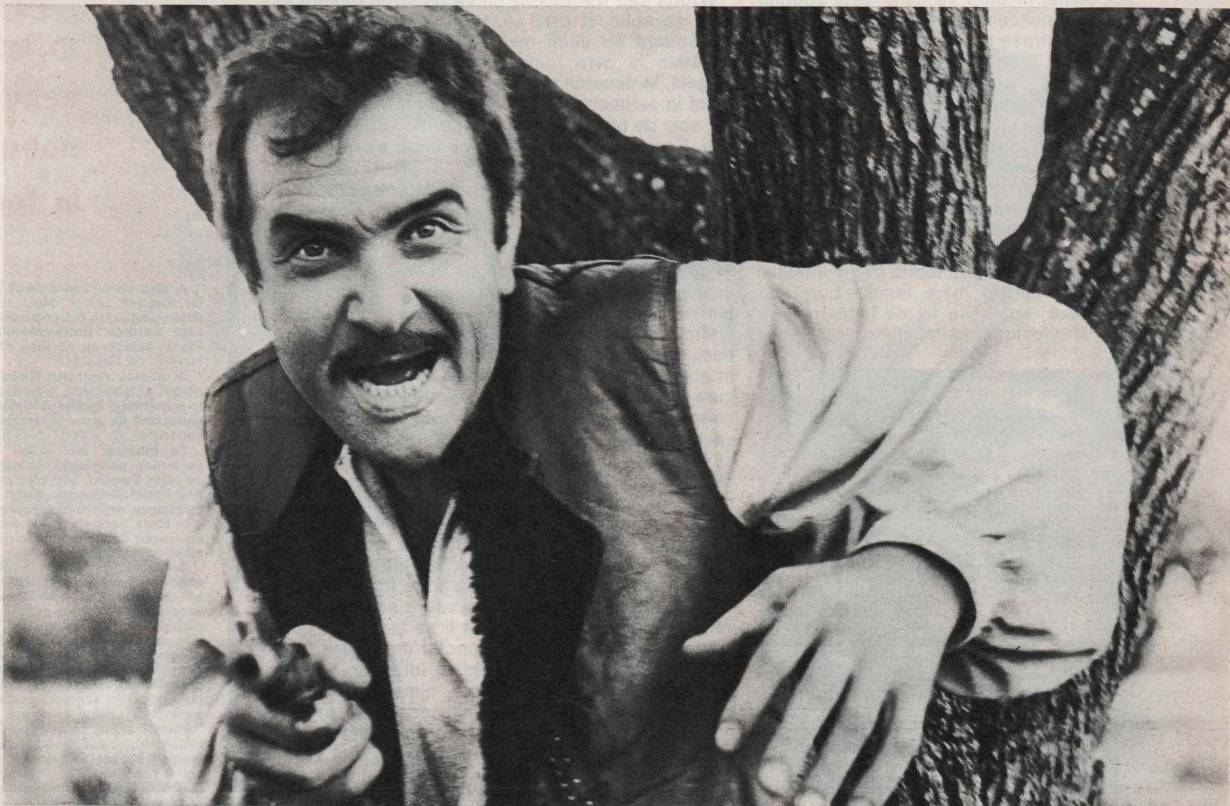
pe esteticianul Elie Faure și pe filozoful Brice Parrain, un editorial de gazetă comunistă și pe Edgar Allan Poe, agitînd, amestecînd totul și servindu-ni-l pe tavă, cald, neselectat, fără o cunoaștere mai adîncă și o înțelegere prealabilă. De altfel, această dezordine se regăsește și în structura filmului «Made in USA», o suită de «capete legate» destul de artificial unele de altele: film de dragoste, imn ridicat Annei Karina, film politic, film de aventuri inspirat după unele modele hollywoodiene, film cu intenții de plastică rafinată. Toate acestea sînt bune și chiar foarte frumoase, dar discutate, improvizate cu un oarecare suflu artistic dar și cu o dezordine deconcertantă, cu referiri la tot soiul de lecturi de vulgarizare. Cu alte cuvinte, în «Made in USA» se află de-a valma și ce e mai rău și ce e mai bun. Bun pentru că există o trimitere obsedantă la «civilizația» actuală în țările Europei occidentale, cu tot ceea ce Godard presimte, foarte neliniștit, că este sau riscă să fie viitorul acestei «civilizații». Rău pentru că un subiect atît de grav ar fi justificat o judecată riguroasă, iar Godard nu depășește, de data asta, nivelul unei flecăreli strălucitoare.



Buster Keaton — cînd comedia era rege...

Panoramie peste platouri

▼ Emanoil Petruț — Bărbat, noua căpetenie



Un interior — un dormitor — încă unul, o capelă cu pinze de păianjen, icoane șterse, sfeșnice, și o scară care nu duce nicăieri, actori care de-abia se machiază, actori care și-au terminat rolul și pleacă, Florin Scărlătescu îngenuchiat în capelă cu fața la aparat, operatorul George Voicu atent la ce se întâmplă în cadru, Dinu Cocea preocupat de fiecare intonație a vocii lui Scărlătescu, grija pentru pinzele de păianjen — care se fabrică la fel ca vata de zahăr — grija pentru gîscă, există și o gîscă, care nu stă locului, și trebuie îmbătătită pentru scena care o are de jucat cu Florin Scărlătescu, și o mie de alte griji și probleme mărunte, cum ar fi: «de ce scîrțîie podeaua sub traveling?» — toate una peste alta însemnînd că «Răzbunarea haiducilor» se află în primele zile de filmare. «Răzbunarea» a început modest, cu filmări în decoruri simple, mici — în ziua aceea se filma în patru decoruri construite toate pe platoul 1, una dintre acele filmări fărîmițate, cu mult mai complicată și mai oboșitoare decît o zi plină într-un singur decor, cu o singură echipă de actori. În ziua aceea se filmase cu Emanoil Petruț și Elisabeta Jar — Emanoil Petruț care fusese nevoit să consume conținutul unui număr impresionant de sticle cu suc și să se îmbete — se filmase cu Marian Hudac care înghițise pînă la ora aceea 14 ouă crude, și se

HAIDUCII SE RĂZBUNĂ

pregătea filmarea unei frumoase scene de nebunie a boierului Dudescu, alias Florin Scărlătescu, scenă care se petrecea în genunchi, pe dalele capelei. Părea pentru toți că-i ziua caznelor. În timp ce se pregătea scena nebunii, Dinu Cocea mi-a vorbit despre ce-l preocupă mai cu seamă în acest început de filmare.

LA ÎNCEPUT AU FOST «PROBLEMELE»

— Foarte multe probleme. De fapt e o experiență interesantă —

spunea Dinu Cocea. Filmele de acest gen au o tipologie diversă, cu psihologii contorsionate și ambianțe variate. Ele operează o secțiune în epocă, de la bordeiul țărânului pînă la sala tronului și, implicit, o secțiune în caracterele omenești. Genul acesta încărcat cu multă epică, te obligă la un ritm alert, nu numai în redarea epicii, ci și în tratarea tipologiei. Am 90 de personaje, dintre care 15 sînt principale. Dar și 15 e foarte mult. De altfel, pentru mine sînt mai importante rolurile mici, modul de a le face vizibile, de a le marca

apariția. Am avut, de exemplu, un zaraf, cu o singură apariție și o singură replică, dar a cărui prezență era foarte importantă pentru momentul dramatic. Filmînd, mi-am dat seama că nu altă replică — de altfel destul de lungă — îl făcea să se vadă, să se simtă, cît modul lui de comportament, acțiunea proprie zisă, mișcările, gesturile. Mă mai preocupă în mod deosebit redarea atmosferei specifice fiecărei scene, atmosferă care este strîns corelată de conținutul dramatic al alteia. Și pentru obținerea acestei atmosfere trebuie să se țină seama de o mulțime de elemente. Trebuie să realizez un acord între mizanscenă, unghiul de vedere și ponderea ambianței raportată totdeauna la situația dramatică. Iar dacă într-o scenă ai un element pe care nu-l poți coordona — cum e gîsca din scena nebunii — te afli la un pas de ratarea momentului dramatic. Azi am îmbătat cinci găini și un cocoș ca să pot turna scena în care Marian Hudac, Beizadeaua, se refugiază în cotețul păsărilor să-și potolească foamea. Închipuiți-vă ce se întâmpla acolo dacă nu îmbătam păsările.

— Este vorba despre Marian Hudac de la Teatrul Național?

— Da. Debutează în filmul nostru. E un rol foarte important și ne-am temut puțin amîndoi, dar văzînd materialul tras m-am liniștit. Marian Hudac se dovedește un actor foarte bun pentru film. Este expresiv



Elisabeta Jar, în film fiica boierului Dudescu



Dinu Cocea față-n față cu nebunia boierului Dudescu (Florin Scărlătescu)

și nu joacă în fața aparatului, ci găsește niște resurse interioare de expresie, de mare sinceritate. Cred că e un bun actor de comedie, deși rolul lui din filmul nostru e tragi-comic.

— **Între «Haiducii», «Răpirea teo-cioarelor» și «Răzbunarea haiducilor» legătura e directă? Văd că ați schimbat interpretul. Amza a dispărut. Cine este noul erou?**

— Nu există o legătură organică între primul și al doilea film. Mediul este însă același, aceeași ceată de haiduci al cărei conducător este însă Bărbat, interpretat de Emanoil Petruț.

— **Și povestea de dragoste dintre Anița și Bărbat cum se explică? Care sînt relațiile dintre ei?**

— De fapt Anița este aceea care găsește o nouă căpetenie haiducilor rămași fără căpitan. Între ei există o poveste de dragoste — între Anița și Bărbat — dar relațiile sînt altele, mai otrăvite, mai aspre. Anița vrea să se mărite, să-și facă un cămin, dar condițiile vieții de haiduc nu-i permit căpitanului să se așeze în tihnă lângă o femeie. E un fel de sacrificiu acceptat, dar foarte amar, care-i costă pe amîndoi liniștea.

— **Îmi închipui că vă pasio-nează foarte mult acest gen de filme, dacă după «Haiducii» mai faceți încă două.**

— Filmul de aventuri eroice e o lecție bună. Și mă pasionează poate și un anumit pitoresc al epocii, dar nu atît cel presupus de costum, decor, ambianță, cît cel al caracterelor. De fapt, ceea ce doresc foarte mult și visez să fac mai tirziu, este un film în două perso-naje.

NOUA CĂPETENIE DE HAIDUCI

Deși își terminase rolul pe ziua aceea și se pregătea de plecare, Emanoil Petruț, obosit de scena beției pe care tocmai o turnase și chinuit de cantitatea imensă de suc înghițită pe nerăsuflăte, a primit totuși să vorbească despre rolul său. Poate din pricina oboselii, prima frază pe care a spus-o despre rol suna așa:

— E un rol cu care încerc — prin solicitarea fizică pe care mi-o impune — să mă despart de tinerețe.

Îi aduc argumentul Jean Marais care la 53 de ani joacă încă în asemenea filme.

— Nu uitați că Jean Marais a fost acrobat de performanță. Trape-zist la circ. Eu nu sînt decît actor.

— **Trebuie să înțeleg că principalele probleme pe care vi le ridică rolul sînt strict legate de caracterul lui periculos?**

— Nu toate, dar e adevărat că pe lîngă problemele de interpretare actricească — rolul fiind foarte variat și bogat — există multe, legate numai de pregătirea mea fizică.

— **Pregătire pe care o aveți?**

— În parte o am, și încerc să mi-o improspătez.

— **E un rol frumos și plin de spectaculozitate.**

— Da, și aș vrea să-l fac cel puțin atît de spectaculos și de variat cum e scris. Aș vrea să-i dau acea carne omenească care să încălzească spiritele tinere în ideea eroismului acela simplu, al poporu-lui nostru. Sînt ajutat foarte mult

Operatorul George Voicu și Nelly Coman



și de entuziasmul echipei de filmare care e foarte tînă, netocită încă, și de scenariul care, repet, este foarte bogat și generos pentru un actor. Vor fi, desigur, filmări grele și periculoase, dar după experiența precedentă, sper să nu se mai împline nimic. (Emanoil Petruț se referă la accidentul care l-a avut la un antrenament de călărie, acci-dent care l-a împiedicat să joace rolul lui Amza în «Haiducii»).

— **Nu vreți să fiți dublat în scenele periculoase?**

— Nu. Nici gînd. Vreau să le fac eu. Asta e toată frumusețea unui asemenea rol.

— **Și în ce privește problemele de interpretare actricească?**

— Mă preocupă în special scenele pe care le am de jucat cu Anița și cu Pazvanoglu. Cu Anița pentru că între ei sînt niște relații ciudate, de dragoste înveninată, de veșnică ciocnire și conflict, dar din care nu trebuie să dispară nici o cliăă dragostea. Iar cu Pazvanoglu pentru că între Bărbat și Pazvanoglu se desfășoară de fapt conflictul de idei dintre cele două clase. Dar cum și într-un caz și în altul am parteneri buni, sper să mă aleg numai cu emoțiile.

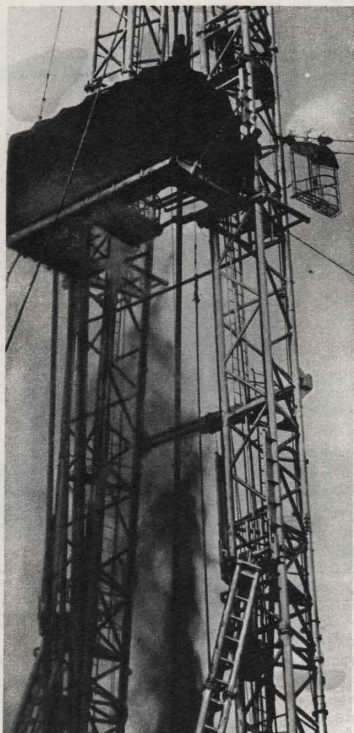
— **Presupun că vă place rolul.**

— Îl iubesc foarte mult și sper, și doresc, să nu dezamăgesc nici așteptările echipei, nici pe cele ale spectatorilor.

În capela de pe platou se filma cu Florin Scărlătescu, Elisabeta Jar și Nelly Coman scena nebuniei boierului Dudescu. Gîsca, amețită total de alcool, se trezea din cînd în cînd și dorea neapărat să zboare oriunde în afara platoului. Dar efectul comic era numai al filmării. Scena trebuia să fie — și era, de fapt, cu toate încercările giștii de a o compromite — tragică.

SUBTERANUL

BALUL DE SÎMBĂTĂ SEARA



Erupție la sonda Subteranului:



După filmare: regizorul Virgil Calotescu



Leopoldina Bălănuță...

Virgil Calotescu a trecut de la «exterioarele» erupției (unul din cele două «noduri» ale scenariului) la filmările directe, la sondă.

Desigur, aici condițiile sînt foarte grele, oboșitoare, sufocante. Se cere multă răbdare, răbdare, perseverență și chiar inventivitate nu numai din partea regizorului, ci și a fiecărui component al echipei, a actorilor, a grupului de tehnicieni ai instalației de foraj.

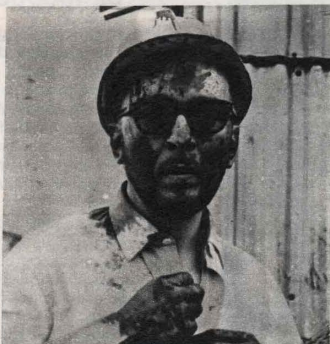
Filmările celor mai bune prim planuri, planuri detalii, planuri mai apropiate sau mai depărtate sub ploaia de «țitei» nu-s deloc ușor de realizat. Este necesară o încordare continuă, îndrăjire. Citeodată se creează și incertitudine, deoarece vizibilitatea în fața aparatului (protejat și el cu o cască și un geam special) scade uluitor de repede cînd rafalele de noroi negru sînt împinse de vînt. Actorii nu se mai deslușesc, nu îi mai recunoști, par niște umbre. Podul sondei e un infern, deoarece jetul, în coloană neagră, trece cu mult peste geamblacul sondei și se împoașcă pe o rază de 40—50 m.

După tragerea unui cadru, actorii, regizorul, operatorul (de fapt singurii rămași sub ploaia aceasta neagră) par mulți în tuș.

Și totuși se filmează nu numai pe podul sondei ci și sus, pe geamblac. Aici filmările devin chinuitoare. Cu aparatul și cu acumulatorul nu e greu să urci pînă acolo, e greu să rezisti pinzelor de noroi negru ce se țin în jur și care te izbesc cu putere. Apoi coborîrea, coborîrea e foarte anevoioasă, ți se cere multă siguranță, scările — cele aproape 200 de scări — acum pline de noroi, devin foarte alunecoase.

Timp de o săptămînă, alături de regizor și operator au trecut pe rînd sau în grup, prin fața aparatului de filmat, prin iadul de noroi negru Ștefan Ciobotărașu, Dem Rădulescu, Gr. Gonta, Leopoldina Bălănuță, Constantin Codrescu, Toma Caragiu, Dumitru Rucăreanu și alții.

Regizorul Virgil Calotescu afirmă că «în situații de genul ăsta, nu trebuie doar să urmărești cum se consumă spectaculosul, senzația vizuală, ci și izbucnirea violentă a caracterelor eroilor în fața întîmplării dramatice pe care o trăiesc».



Constantin Codrescu...

operatorul Costea Ionescu-Tonciu...

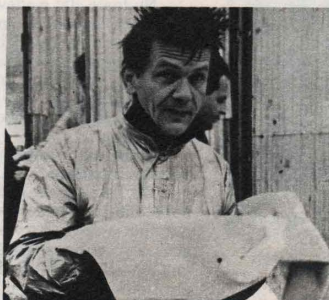


Foto: M. STERESCU

Interviu cu GEO SAIZESCU

Pasiunea lui Geo Saizescu pentru ne-eroi este cunoscută. Neîndeminateci, caraghioși, un pic veseli și un pic triști, înzestrați cu șiretenii de Păcală și blîndețe de copii mari, acești ne-eroi care, spune Saizescu, «nu prea sînt luați în seamă, ca și cum lor nu le-ar fi proprie aspirația spre frumusețe, spre poezie», se întorc, cu fiecare film, în centrul atenției lui. Încă de la titlul scenariului nu era greu de presupus că și «Balul de sîmbătă seară» (scris împreună cu vechiul său colaborator, prozatorul D.R. Popescu), se va ocupa de un asemenea erou. De astă dată este vorba despre un șofer de camion venit să lucreze pe un mare șantier. «Dar — spune Geo Saizescu — nu un șofer cum își închipuie lumea că trebuie să fie un șofer de camion, voinic, cu pieptul umflat străbătînd țara pe o basculantă, ci șoferul care transportă alimentele pentru cantină... Ceapa, roșiile, cartofii, pepenii...»

Ce era de demonstrat...

— *De ce v-ați botezat eroul Papă și cine este el?*

— Papă vine de la Papă-Lapte, firește, și determină, într-un fel, imaginea pe care o are lumea despre el. Este un băiat simplu, care aspiră la perfecțiunea lui și a celor din jur. E un tip singur, cam complexat pentru că nu e frumos și nici descurcîre în înțelesul practic al cuvîntului. Un tip timid și naiv — sau care poate trece drept naiv în ochii șmecherilor — un șofer care transportă o săptămînă întreagă zarzavat, iar duminica n-are ce face pentru că e singur. Visul lui e să înlînească dragostea — dragostea cea mare, ideală — dar cum dragostea cea mare nu umblă pe toate drumurile, Papă o va înlîni împărțită în două: poezia sentimentului și proza lui răscolitoare, numite Lia și Raluca. Ca tot omul lipsit de dragoste, Papă e lacom și ar vrea să se împartă între amîndouă. Dar, ca orice fugă după doi iepuri, cursa lui în căutarea dragostei se sfîrșește prost: Papă rămîne singur. Îmbogătit însă sufletește, pregătit să înlînească adevărata dragoste, apt pentru împlinire și, poate, cu o lecție învățată: depinde foarte mult de tine să oții de la celălalt jumătatea de simfonie care lipsește.

— *Va fi o comedie?*

— Va fi o comedie sentimentală — eu zic și socială dacă ne gîndim că tipul acestui Papă se înscrie în realitatea noastră, se desprinde dintr-un mediu bine definit.

— *De ce «Balul de sîmbătă seară»?*

— Balul ăsta este de obicei preluatul duminicilor pline. Este locul în care oamenii au șansa să se înlînească, să se descopere. Este locul în care unii încep o nouă aventură... Dar Papă care nu știe să danseze, nu știe să fie monden, nu are codul manierelor de sîmbătă seară, nu știe să-și potrivească pașii cu ai altora, se află cumva la periferia acestei sărbători. Papă nu caută aventura de sîmbătă seară, ci dragostea vieții lui, duminicile pline, după o săptămînă de cărat zarzavat.

— *Cum v-ați gîndit filmul?*

— Nu vreau exhibiții de meșteșug. Ambiția mea cea mare ar fi să-mi reușească eroul ca apariție omenească. Nu pornesc la drum cu: voi filma așa,



voi monta așa. Vreau doar ca aparatul să fie un slujitor credincios al eroului și numai în măsură în care el, eroul, va reclama o metodă netradițională, am să apelez la acea metodă.

— *Cine va fi Papă?*

— Sebastian Papaiani... Eroul meu este oltean. Papaiani este și el oltean. Am plecat de la ideea că e mai sănătos să vorbești despre ce cunoști, despre ceea ce îți este foarte apropiat, ca să nu fii acuzat de pasișă caracterologică...

— *La începutul scenariului există un cîntec al lui Papă-Lapte. Va fi o comedie muzicală?*

Sigur nu va fi o comedie muzicală. Dar aş vrea să găsesc un corespondent muzical acestui personaj, poveştii lui, trăirilor lui sufleteşti. Mi-ar place de exemplu să lansez cîntecul lui Papă, şi de cîte ori se va auzi, oamenii să-şi poată aminti filmul. E o speranţă a mea şi o ambiţie a compozitorului Radu Şerban.

— *Va cînta chiar Papaiani?*

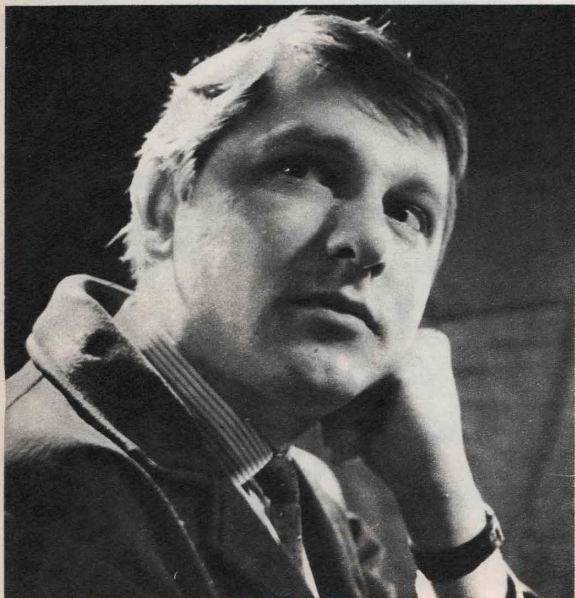
— Aş vrea să cînte Papaiani, cu vocea lui răguşită, palidă, fără intensităţi, fără perfecţiuni de cîntăreţ. Ar fi mai adevărat.

— *Cu ce echipă lucraţi şi unde veţi filma?*

— Imaginea George Cornea, scenografia Virgil Moise, costumele Florica Mălureanu, care debutează cu filmul nostru, muzica Radu Şerban. Vom filma în Oltenia, bineînţeles. La Craiova, la Ada-Kaleh, pe malul Dunării, la Turnu-Severin.

*O stradă
din
Ada-Kaleh,
unul din
locurile
filmării.*

*Sebastian
Papaiani,
într-un rol
de Papă-Lapte*



primăvara la roma

Pe străzile Romei primăvara a izbucnit în aprinsele flori de pe Via Veneto, în verdele crud al parcului Borghese şi a pătruns — tumultuoasă — până în eleganta sală Arhimede din cartierul Parioli. Aici, în cadrul zilelor filmului românesc s-au proiectat patru din realizările noastre recente. Insufleţita primire făcută de publicul Romei «Dacilor», «Duminică la ora 6», «Pădurii spînzuraţilor» şi «Haiducilor» nu s-a datorat însă generosului anotimp ci calităţilor — reale — ale filmelor prezentate. Cunoscuţii actori italieni Amedeo Nazzari şi Silvana Pampanini şi-au exprimat admiraţia pentru impresionanta imagine a «Pădurii». Aprecieri au stîrnit interpretarea «Dacilor» şi amplexarea scenelor de masă, dramatismul modern al «Duminicii», acţiunea dinamică a «Haiducilor». Între o înfîlînire cu regizorii Pontecorvo şi Lizzani şi o conferinţă de presă la care trebuia să rezistăm asaltului de întrebări gazetăreşti, reuşeam să «furăm» cîte o plimbare pe străzile Romei. Atunci ascultam cu emoţie şoaptele fîntînilor celebre, aruncam tradiţionalul bănuţ în Fontana di Trevi, ori aduceam un salut cald Columnei lui Traian.

Cînd se lăsa seara peste pinii oraşului, alergam într-un suflet la chioşcuri după ziarele conţinînd cronici măgulitoare ale filmelor româneşti.

Un schimb util de păreri, o trecere în revistă a experienţei noastre şi — de ce nu — poate începutul unei colaborări cu cinematografia italiană, iată bilanţul scurtului nostru popas la Roma.

Marga BARBU

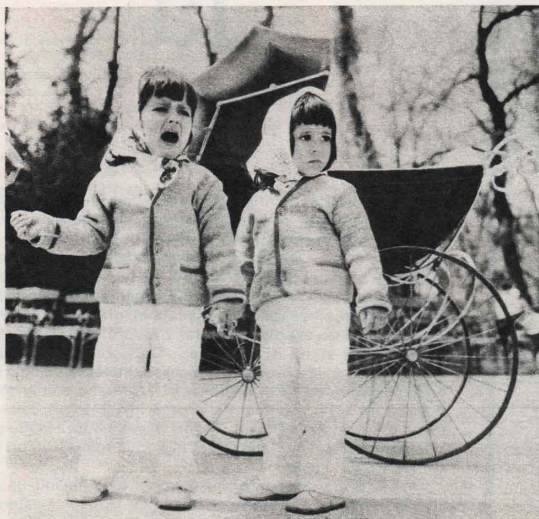
Panoramă peste platoură



M. Constantinescu, Forj Etterle și cunoscutul reporter Brunea Fox.

BUCUREȘTIUL

văzut
de...
Gopo



...și Bucureștiul de mâine.



Ion Popescu-Gopo: față-n față cu orașul lui.

În timp ce la Buftea Mihai Iacob își finisă «Bucureștiul» văzut de el, în Cișmigiu, Cișmigiu! acela de carte poștală care se repetă primăvară de primăvară — începea «Bucureștiul văzut de Gopo». Ceea ce știam, în general, despre «Bucureștiul văzut de Gopo», era sumar și suna, exprimat în scris, cam școlărește: «Despre bătrânețe». Ce anume «Despre bătrânețe» și cum avea să arate în film, putea să spună un singur om: Gopo. Dar Gopo în prima lui zi de filmare nu avea nimic de spus. Nervos, încruntat, înfundat într-un scaun din Cișmigiu alături de Fory Etterle, era însăși tăcerea. Regretam teribil acel exploziv: «Ce vrei să știi? Cum o să fie filmul? Genial!» cu care mă întinșina de obicei.

— Nu avem soare. Stăm așa, și oamenii stau degeaba, pierdem timpul. Trebuie soare pentru Cișmigiu! Așa de primăvară.

Soare nu era. Era o piclă subțire prin care ajungea la noi o lumină difuză, spălăcită, egală. Moartea peliculei color. Și Gopo filmează pe color. Și pe color, pentru că, aflui mai târziu, în film există și imagini alb-negru. Mă leg de povestea asta cu alb-negru și color — m-aș lega de orice ca să scot un început de interviu — și îl întreb de ce are nevoie și de una și de alta.

— Pentru că filmul aduce și imagini ale Bucureștiului de altădată, imagini care trebuie să fie mai patinate, mai șterse.

Și din nou tăce. E știut că atunci când pornește să spună ceva despre filmul la care lucrează, Gopo spune tot și încă ceva pe deasupra. Constat că e la fel de generos în tăcere. Poate pentru că nu mă așteptam la ea, tăcerea aceasta mă inhiba total. Încerc să ghicesc câte ceva din «decor», recuzită, costum. Fory Etterle e îmbrăcat gen 1900. Asta nu spune mare lucru. Singura recuzită este un aparat de fotografiat la minut vopsit în albastru, iar decorul, un colț de Cișmigiu înflorit foarte galben.

— Aparatul ăsta albastru e o porcărie — spune deodată Gopo. E urât. E prea vopsit. Nu are patină. Asta trebuia să fie o bijuterie, cu florițele, cu desene, cu știu eu...

Apar, nu știu de unde, un soldat în uniformă veche și o fată subțire, blondă, clasică pereche de Gheorghe și Lenuța din Cișmigiu de altădată. Gopo îl examinează posomorât apoi mormăie ca pentru el:

— Pantaloni au altă nuanță decît tunica. Rochia fetei e și fonată. Apoi, cînd mă aștept mai puțin, se întoarce spre mine și-mi spune:

— Să-ți dau un scenariu.

De cînd îl știu nu mi-a dat niciodată un scenariu. Nici unul nu era destul de bun, nici unul nu avea importanță, nici unul nu era ultimul, pentru că scenariile lui se schimbau de la o zi la alta. De la o clipă la alta. «Mai bine îți povestesc», spunea. Și acum îmi dă un scenariu! Este de fapt un decupaj pe care-l parcurg la repezeală grăbită să aflui «Bucureștiul văzut de Gopo». Îl mai aud spunînd: «Să facem o repetiție. Să facem ceva.» Văd trei tinere doamne de altădată, în rochii lungi, însoțite de un june bonjurist, de undeva apare și actorul Mircea Constantinescu care se așază în spatele aparatului său de fotograf la minut. Apoi încep să citească. E un text cuminte din care înțeleg că filmul va fi un fel de București de ieri, de azi, (poate și de mîine), cu cîntece, cu puțin balet, cu cîteva scheciuri...

În fața aparatului la minut s-a alcătuit un grup din cele trei doamne și junele bonjurist, Mircea Constantinescu «îi fotografiază» în timp ce Fory Etterle, în dreapta cadrului, cîntă melodia aceea a lui Gîrovanu despre fotograf la minut. Gopo — care între timp dispăruse — reapare și se așază pe scaun. Îmi compun o mină impetabilă și Gopo se apleacă și-mi șoptește diabolic (că nu degeaba a făcut el «Faust XX»):

— Știu că nu ți-a plăcut...

Apoi, aparent fără nici o legătură:

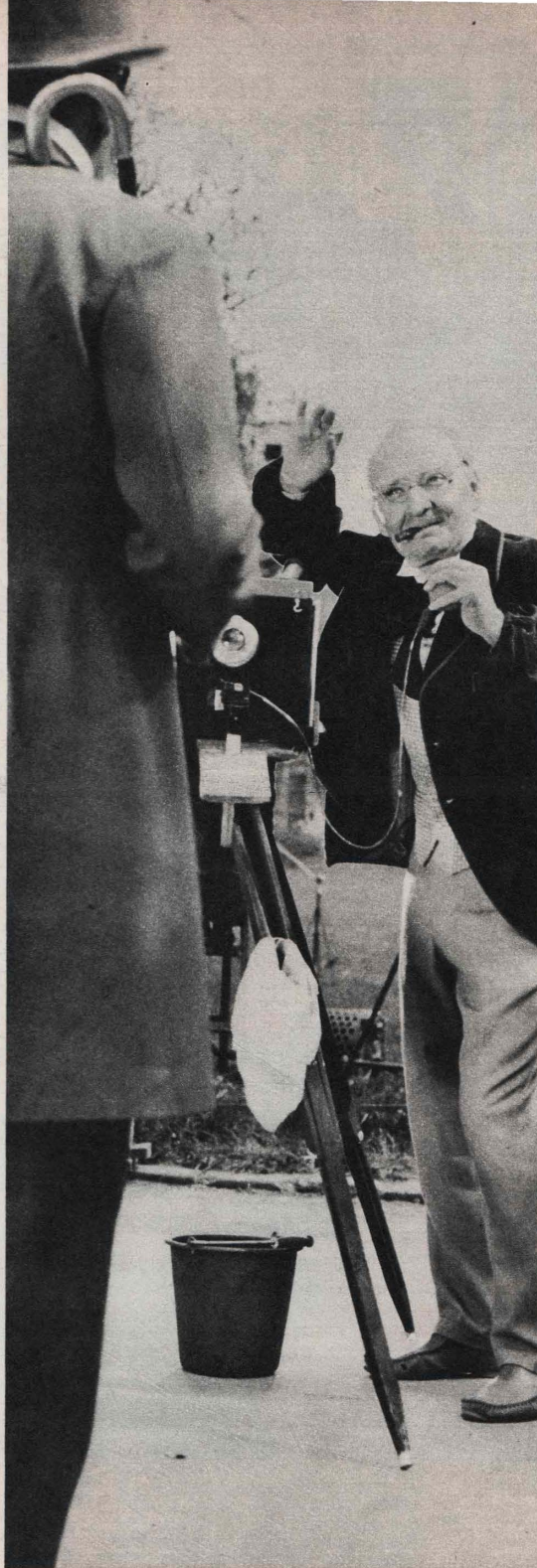
— Cred că sînt un fel de «Fifi la plume» pe care spectatori îl reclamă pe pămînt. Și eu mă întorc...

De fapt, nu e adevărat că nu mi-a plăcut. Pur și simplu așteptam altceva. Îi spun, și-l rog să discutăm puțin. Nici nu vrea să audă. Să nu mă supăr, dar n-are chef de vorbă. N-a tras nici un metru de peliculă și e nervos. Să vin mîine.

A doua zi, același cer piclos, aceeași lumină spălăcită. Dar spre stupefarea mea, Gopo mă întinșină aproape bine dispus:

— Va fi un film așa cum n-am mai făcut pînă acum. Va fi un film vesel. Va fi un film amuzant... Lasă-mă să trag măcar un metru și stăm de vorbă. Azi am să filmez împotriva lui Dumnezeu — mai declară uitîndu-se chiorș la cerul înnorat.

Și într-adevăr, «Bucureștiul văzut de Gopo» care se mai numește și «Orașul meu» începe. Secundul Ion Năstase aduce figurația în cadru, operatorul Vasile Ogîndă dispăre în spatele aparatului de filmat, actorul Mircea Constanti-



Mircea Constantinescu: fotograf la minut.

PANORAMIC PESTE PLATOURI
Reportaje realizate de
Eva SÎRBU, Ștefan GEORGESCU
Foto: A. MIHAILOPOL

nescu își ia rolul de fotograf la minut, cele trei doamne și tinărul bonjurist se așază în fața lui, iar Fory Etterle se pregătește să cînte. Inginerul Dan Ionescu dă comanda de intrare a play-back-ului, muzica năpădește Cișmigiu și Fory Etterle începe să cînte urmîrindu-și propria înregistrare de pe bandă: «A tre-cut-mult-timp-de cînd, un ma-e-stru vră-ji-tor, pe car-to-nul lu-ci-tor făurea portrete...»

Faptul că se lucrează în sfîrșit, face ca atmosfera să se destîndă, risipește nervii tuturor. Încep să-l sîcîi puțin pe inginerul Dan Ionescu cu întrebări despre muzica filmului. Cine o scrie?

— Mai mulți. Și e scrisă. Sînt în film melodii de Vasilescu, de Gîrovanu, de Kirculescu, bucăți care au legătură cu scenariul lui Gopo, cu modul lui de a povesti despre București. Vor cînta — în afara de Fory Etterle, Gică Petrescu, Colea Răutu și — ceea ce noi credem că va fi clou-ul filmului — Dem. Rădulescu. În general, melodiile sînt cunoscute, dar va fi și o primă audiere, o bucată de Gîrovanu orchestrată de Jean Ionescu, cîntată de Valeria Rădulescu și Constantin Gabor. Interpreți — afară de cei care cîntă — vor mai fi Toma Caragiu și Jorj Voicu.

— Un film fără femei?

— Uite femeile — și-mi arată candid grupul de la fotograf.

— Numai figurație?

— Avem și o femeie dar o ținem ca surpriză...

Faima de mucălit a inginerului Dan Ionescu este prea bine cunoscută pentru ca să mă încumet să-l întreb dacă vorbește serios sau glumește.

— Fac-po-ze co-lo-ra-te într-o cli-pă (ros-tește pe muzică, fotografu lui amator).

Gopo se apropie fredonînd: «Fac-fil-me co-lo-ra-te într-o cli-pă...» Hai să vorbim. Și încep:

— Eu sînt bucureștean, spre deosebire de Iacob și Horea Popescu. De aceea mi-am și intitulat filmul «Orașul meu» și m-am gîndit să-l fac legat de amintiri. Mi s-a părut interesant să suprapun personaje de epocă peste imagini ale orașului de azi. Sînteentele că nu va fi un film documentar chiar dacă ai citit în scenariu: cadrul nr. X — Balta Albă, cadrul nr. Y — Magistrala Nord-Sud, ci un film care vrea să determine caracterul bucureșteanului de ieri și de azi, farmecul «fetei dulci» din stampele de ieri și de pe străzile de azi, sufletul străduțelor vechi și al magistralelor... Secvența pe care o vezi acum este un pretext care îmi permite să arăt niște poze cu chipuri de bucureșteni de la primele fotografii și pînă azi. Pot să-ți mai spun — că la noi în studio se practică acum un procedeu numit front-proiecție (înversul retro-proiecției) care îmi permite să plimb un actor într-o carte poștală, sau un biciclist de epocă printre Buick-urile și Renault-urile de azi.

— Deci trucaje, iar trucaje.

— Nu întîmplător iar trucaje, și nu întîmplător lucrez tot cu Popescu Alexandru. Mărturisesc că-mi plac trucajele și că-mi place să lucrez cu Popescu Alexandru... Pot să-ți mai spun că în filmul nostru — care se dorește plăcut — va fi multă muzică, vor fi șlagăre, scheciuri, balet. Cred că va fi un fel de film-colaj făcut din istorioare scurte cu durată de 2-3 minute fiecare. Și știi ce mai e? E un film fără Dumnezeu filmului. Adică fără legi. Fiecare cadru e filmat în altă parte, pentru ca să pot cuprinde cît mai mult. Pot să-ți mai spun că la început mi s-a părut că pornește foarte greu dar în ultima vreme a început să mă pasioneze și acum am tot felul de visuri în legătură cu el. Aș vrea să fie și cu desene peste toate cele, dar depinde de cum va ieși filmarea de azi.

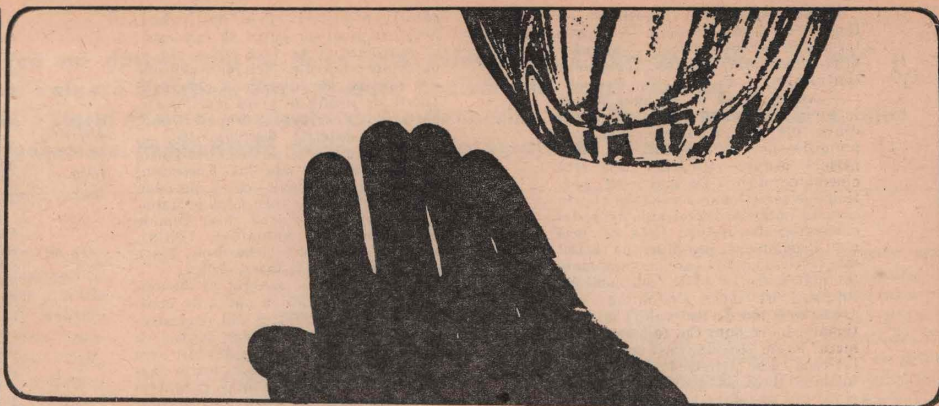
Sînt tentat să cred că ieri încă Gopo se temea de filmul său și să-mi explic astfel proasta lui dispoziție. Întrebîndu-l, aflui că sînt pe o pistă cum nu se poate mai falsă.

— Nu, ieri știam exact că are să meargă. Vrei să știi de ce eram prost dispus? Pentru că tocmai aflasem că Televiziunea face și ea un filmuleț tot cu un fotograf la minut și tot cu Fory Etterle. Ce zici? Era un motiv? Da! nu-i nimic. Cînd o să intre în funcțiune canalul 2, o să facem cu toții filme la Televiziune. Eu am și început să-mi fac mîna.

A doua zi a fost soare plin — soarele pe care Gopo îl tot aștepta de două zile — și în Cișmigiu se filma puțin Bucureștiul de mîine.



*Junele bonjurist fermecînd o tînă
doamnă sau Cișmigiul de ieri, de
azi și dintotdeauna.*



Ancheta internațională a revistei „Cinema“

„LA CE SLUJESC FESTIVALURILE?“

1

**Care este, după părerea dv., rolul festivalurilor în dezvoltarea cinematografiei?
Au reușit festivalurile să aibă o influență binefăcătoare?**

*Sint
filme
care
nu au
nevoie
de
festiva-
luri.*

BOLESŁAW MICHAŁEK (Polonia — Critic — Președintele Federației Internaționale a Presei cinematografice, Redactor-șef al revistei „FILM“).

— Trebuie să vă semnalez de la bun început un paradox: sint filme și chiar foarte multe la număr, care n-au neapărată nevoie de festivaluri. Și aceste filme sint tocmai cele care de obicei invadează festivalurile. Îmi pare că René Clair a spus o dată: filmele mele n-au nevoie de festivaluri. Și avea dreptate. Un film ușor și plăcut, care se bizuie pe convenții estetice general acceptate, un film care cîștigă „biletul de aur“¹ nu are nevoie de o astfel de confruntare. Un festival nu adaugă nimic succesului său și, uneori, chiar îi dăunează. Din păcate, prea puțini producători și prea puține țări își dau seama de acest lucru. Ei își prezintă filmul, pierd partida, sint nemulțumiți, ostili festivalurilor. Și atunci predică un fel de malthusianism festivalier spunînd că prea sint multe asemenea manifestări în lume, că mai trebuie suprimate cîteva, că nu sint de nici un folos etc. Dar...

*Nu
numai
eficien-
te.
Ne
sint
vital
necesare.*

ECATERINA OPROIU (România-Critic)

— Este adevărat, în ultimii ani mapamondul a fost cuprins de un fel de manie cine-festivalieră. Prea multe sărbători strică uneori bucuria marii sărbători. Este adevărat, selecția fes-

tivalurilor pare din ce în ce mai mult influențată de elemente extra-artistice. Cannes-ul suferă poate de prea multă mondenitate. Veneția de prea mult snobism. Este adevărat, nu întotdeauna palmaresurile au izbutit să ridice prestigiul unei competiții. Poate pentru că juriile n-au fost legate la ochi, ca statua justiției. Poate pentru că spiritul selectiv a fost de prea multe ori înlocuit cu un fel de bunăvoință samariteană care nu era altceva decît învelișul exterior al tactului diplomatic. Prea multă diplomație nu face bine niciunei arte, inclusiv celei cinematografice.

Oricite cusururi ar avea festivalurile, oricite nemulțumiri s-ar isca în legătură cu ele și, îmi vine să spun, oricite nedreptăți ar conștinți, aceste festivaluri aduc un bine imens cinematografiei și tuturor acelor care și-au legat destinul de film. Ele dau posibilitatea cineastilor să iasă din izolarea lor geografică și spirituală, să înfrîngă forțele provincialismului în artă (pentru că provincialismul e o primejdie universală, pentru că poți să fii provincial nu numai în Mozambic, dar și la New York, nu numai în Zanzibar dar și pe cheul sting al Senei).

Criticabile și influențabile, aceste festivaluri dau posibilitatea lumii filmului să capete o perspectivă asupra propriei sale realități. Anual se fac pe pămînt peste 3 000 de filme. A lucra 3 000 de filme fără posibilitatea de a le face să intre pe orbita marilor competiții este un nonsens. Festiva-

lurile sint eficiente? Ele sint mai mult decît eficiente. Sint vital necesare. Ele sint pentru film cam ceea ce este pentru o țară ieșirea la mare.

*N-ar fi
ieșit
nici-
odată
din țara
lor...*

ALAIN RESNAIS (Franța — Regizor — „Guernica“, „Noapte și ceață“, „Anul trecut la Marienbad“, „Hiroșima, dragostea mea“, „Războiul s-a sfîrșit“).

— Aș vrea să răspund la această întrebare, în parte ca simplu spectator. Mi se pare foarte important ca un film să fie selecționat pentru un festival. Este un indiciu asupra valorii sale. Premiul pe care-l poate obține mai tîrziu mi se pare mai puțin însemnat, pentru că prea mulți factori vin să influențeze chiar și cele mai bune jurii. (În nici un caz nu pun la îndoială cîștirea lor).

Pe de altă parte, festivalurile au un rol foarte important în măsura în care fac să apară filme care altfel n-ar fi ieșit niciodată din țara lor de origină și pe care presa internațională n-ar fi avut cum să le remarce. Mă gîndesc la toate filmele cehoslovace, italiene, poloneze pe care le-am văzut în ultimii ani și care fără festivaluri nu ar fi ajuns să fie cunoscute. Pe toate planurile deci, rezultate foarte, foarte pozitive. Aș mai adăuga că la festivaluri au ocazia să se întâlnească realizatorii între ei, și că din discuțiile lor — atunci cînd nu se reduce la un schimb de politețuri — pot rezulta lucruri foarte bune pentru munca fiecăruia.

De ce
atit
de
multe?

DUSAN VUKOTIC (Iugoslavia — Regizor de desene animate — deținător al unui premiu „Oscar“ — și autor al lungmetrajului artistic „Al șaptelea continent“).

— Am ajuns să nu ne mai putem închipui filmele fără festivaluri. Unele dintre ele prin renumele, juriile și premiile lor influențează în mare măsură asupra mișcărilor din arta cinematografului. Ba mai mult, participă la selecționarea valorilor și prin aceasta hotărăsc dezvoltarea expresiei cinematografice. Ceea ce însă mă îngrijorează pe mine ca artist este festivalomania care ia o amploare tot mai mare pe toate continentele. Probabil că mine, poimine vom avea peste 100 de festivaluri internaționale. La ce bun? Cui folosește acest lucru? Poate oare cineva să urmărească tot ceea ce se petrece în toate aceste întiniri dacă în general se petrece ceva? Cui să-i dai crezare?

Ar fi
necesare
reformele...

GALINA KOPANEVOVA (Cehoslovacia — Critic la „Film a Doba“).
— Din punct de vedere istoric, festivalurile au jucat întotdeauna un rol pozitiv: ele au permis stabilirea unei ierarhii a valorilor, au atras atenția asupra diferențierii producției cinematografice. Astăzi însă majoritatea festivalurilor au devenit instituții care, spre a-și putea împlini mai departe și progresiv menirea, au necesitat o serie de reforme fundamentale — ca toate instituțiile a căror organizare se perimează în momentul în care obiectul menținerii lor își schimbă, independent de ele, structura, caracterul și forma.

Noroc
că
vezi
filme!

ALBERT CERVONI (Franța — Critic la „France Nouvelle“).
— Festivalurile prezintă în primul rând un interes informativ. Palmaresurile n-au mare valoare, dar la festivaluri vezi filme! Este un fapt de o importanță covârșitoare, mai ales dacă e vorba de „micile“ manifestări cu un climat de lucru foarte serios (îndeosebi „micile“ festivaluri italiene de la Pesaro, Porretta Terme), cu colocvii, mese rotunde, cu o căutare neîncetată de a dezvolta și largi contactele cu organizațiile culturale (cinecluburi etc.), cu publicul.

În
ultima
 vreme,
s-au
cam
atrofiat.

ENRICO ROSSETTI (Italia — Critic la „l'Espresso“).
— Fără îndoială, festivalurile au avut o contribuție de seamă în dezvoltarea cinematografului. Mult timp ele au constituit unicul punct de contact al oamenilor de cinema din toate țările — critici, autori, produ-

cători, negustori. Prin festivaluri, acești oameni au putut să cunoască, să aprecieze și să facă cunoscute și apreciate publicului țării lor, produsele de valoare ale unor cinematografii ținute de regulă în afara marilor circuite de distribuție. După război, mai ales datorită festivalurilor, au devenit faimoase (și au fost distribuite) filmele japoneze ale lui Kurosawa, Mizoguchi, Ichikawa — ca să nu dau decât cîteva nume; sau filmele indiene lui Raj Kapoor, sau chiar filmele unor Bergman, Antonioni, Fellini, Godard, Truffaut, Richardson. Lista lor completă ar fi foarte lungă.

În ultimii ani, funcția și eficacitatea festivalurilor ca punct de întîlnire și ca expoziție-tîrg s-au cam atrofiiat, poate. Chiar numai pentru că asemenea manifestări au devenit prea numeroase. Oricum însă într-o măsură mai mare sau mai mică (în funcție de importanța sa) — succesul obținut într-un festival este un prețios calificativ pentru un film, deschizându-i piața comercială și atrăgînd asupra sa interesul publicului.

JIRI MENTZEL (Cehoslovacia — Regizor din „noul cinema“ cehoslovac: „Trenurile urmărite îndeaproape“ — Marele Premiu — Mannheim 1963, — „Perle pe fundul mării“ — Unul din scheciuri — și filme documentare).

— După părerea mea, un festival internațional este o vacanță plăcută, plătită de obicei de altcineva. În ceea ce privește acel rol important, sint bucuros dacă din cînd în cînd întîlnesc cîte un cineast frumos bronzat și gata să stea de vorbă cu mine despre... filmele altora.

Vrînd-
nevrînd,
joacă
un
rol
major...

PETAR VOLK (Iugoslavia — Critic).
— V-aș răspunde că vrînd-nevrînd, festivalurile joacă astăzi un rol însemnat în lumea filmului. Ele sînt totodată arbitrii modele, centre turistice, burse comerciale și criterii oficiale de valori. Și totuși, pentru arta filmului ele nu înseamnă ceea ce de obicei se crede. Deoarece premiile lor, indiferent de faptul că sînt atribuite de artiști cu renume, sînt adesea rezultatul diferitelor compromisuri artistice, politice și naționale. Acest lucru de altfel nimeni nu-l ascunde și de aceea nu constituie o surpriză faptul că o recunoaștere măgulitoare nimește uneori la o adresă greșită sau elogiază realizări cu totul efemere. Există tot mai multe festivaluri și tot mai puține filme bune. Anual, abia dacă se produc într-o țară filme artistice destul de bune pentru a forma un program complet. Nu este oare acesta un motiv să se tempereze puțin

febra festivalieră ce ne-a cuprins pe toți? De aici se deduce că trebuie separate trecerile în revistă valoroase, de tirgurile comerciale și de excursiile turistice.

Influența
bine-
făcătoare.

ION POPESCU-GOPO (România — Regizor de desene animate și de lungmetraje artistice — „S-a furat o bombă“, „Pași spre lună“, „Harap Alb“, „Faust XX“).

— În lumea cinematografică există trei etape: cinematografia necunoscută (care dorește afirmarea prin festivaluri), cinematografia festivaliste (care frecventează festivalurile) și cinematografia care sînt atât de cunoscute încît n-au nevoie de festivaluri.

Un Disney, un Chaplin n-au nevoie de un festival pentru a fi lansați — dimpotrivă se ferece de-o concurență care le-ar pune filmul în umbra concurenței. Anul trecut la Cannes, Orson Welles a participat cu „Falstaff“ — de ce? Cinematografii, cinești, doresc festivaluri pentru a fi prezenți în lumea internațională a filmului, frecventează cu încăpăținare întîlnirile filmului pe tot globul sperînd premii, obținînd premii. Aproape că nu există festivaluri fără filme cehoslovace, iugoslave, franceze, italiene și, de ce n-am spune-o, românești.

Victoria unor filme în festivaluri influențează stilul, caracterul filmului, precizează personalitatea artistică a creatorilor (regizori, scenariști, actori) care, odată întorși în țară, influențează munca colegilor.

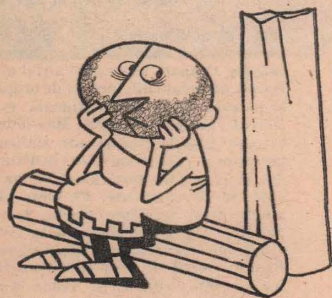
Victoria unor filme în festivaluri influențează și pe colegii din alte țări și astfel se pot naște concurențe, valori etc.

Despre cinematografiile tinere care încă n-au apărut în festivaluri sînt sigur că vom auzi tot prin festivaluri.

Au
reușit
să facă
filmele
să
circule.

JEAN-LOUIS BORY (Franța — Critic la „Le Nouvel Observateur“).
— Există festivaluri și festivaluri. Există cele unde contează mai ales festivitățile — filmele slujind doar ca pretext la etalarea de „picioare“ și „parale“ (Cannes). Există apoi acele festivaluri unde se lucrează efectiv (Pesaro, Tours, Locarno, Annecy etc.). Dar toate, inclusiv festivalurile-festivități sînt folositoare în măsura în care favorizează întîlnirile. La Cannes, dacă eviți cotețurile și galele (cum fac eu) poți vedea un mare număr de filme interesante. Festivalurile au reușit să facă să circule filmele. Ele au acrisat cinematograful. Fără ele, am fi cunoscut oare cinematografiile japoneză, indiană, poloneză?

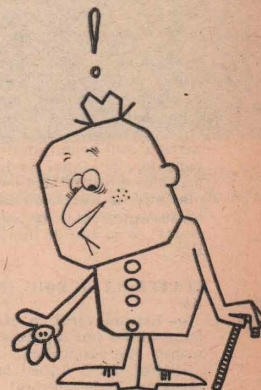
OLIMP VĂRĂȘTEANU: Instantanee din...



„Nimic despre Arhimede“...



...„Cinci săptămîni în balon“...



...„Un nasture“.

2

Se remarcă un decalaj din ce în ce mai evident între filmele „Biletul de aur” și filmele de valoare artistică. Pot influența festivalurile acest decalaj? Care este viitorul filmelor realizate de un Bellocchio sau Skolimowski, deci a unor opere programate deocamdată doar în cinematografe de încercare?

BOLESŁAY MICHAŁEK — Se pare că pentru un cinematografer care exprimă idei noi ce depășesc standardurile estetice, care reflectă o realitate necunoscută (poate neplăcută), festivalurile sînt de o importanță vitală. Filmul japonez sau românesc, Bunuel sau Cihra, „Cu pumnii în buzunare” al lui Bellocchio sau „Bariera” lui Skolimowski s-ar fi putut oare impune lumii fără festivaluri?

*Dacă pot?
Trebuie să poată!*

ECATERINA OPROIU — Sub ochii noștri, fie că dorim fie că nu, cinematografia străbate o perioadă de scindare. Pe de o parte, se dezvoltă filmul divertisment, adică filmul de succes comercial, pe de altă parte, filmul de artă, adică filmul destinat unui public care pretinde nu numai o relaxare voioasă, adică filmul cu un destin financiar nesigur.

Pot festivalurile să diminueze acest decalaj? Într-o măsură cred că pot (prin selecționarea unor filme care s-ar impune mai greu marelui public, prin crearea unui climat bun conducător de idei noi — colocvii, premii ale criticii, etc.). Cinematografia străbate azi un moment extrem de grav. Fie că au condiții favorabile, fie că nu au, festivalurile trebuie să poată nu numai să diminueze decalajul între filmul non-valoare cu succes de casă și între filmul-valoare cu eșec comercial; festivalurile, alături de critică și de factorii de difuzare, trebuie să realizeze climatul care va permite în viitor să nu mai existe contradicția dintre film de artă și film de succes comercial. Dar cucerirea unui asemenea climat presupune o îndelungă și extrem de dificilă lăcăș, de vreme ce succesul comercial cel mai important al cinematografiei apăsene pe ’66 a fost „Biblia”, un fel de supernulitate colorată. Sînt însă festivaluri care ne dau speranțe. Unul din ele se numește Pesaro. În acest oraș italian are loc una dintre cele mai serioase întâlniri cinematografice din lume. La Pesaro nu este nici un fel de festivitate. Este o gravă, o densă sedință de lucru a citorva zeci de oameni care refuză cu înăpăstare să facă din film o uzină de vise sau o industrie rentabilă.

Conserve fără etichete.

ALAIN RESNAIS — Aș răspunde la întrebarea dv. că fără festivaluri, fără cinematografe de artă și de încercare, Skolimowski ar fi poate un nume pe care nici n-am ști cum să-l pronunțăm. Or, azi, noi sperăm că el să continue să facă filme, iar publicul să ajungă să le înțeleagă. De fapt, acest început de drum mi se pare

firesc pentru mulți autori. Primul roman nu se vinde prea mult, al doilea nici atât, dar cînd apare al cincilea sau al șaselea și reușește să cucerească publicul, se reeditează repede — și data asta cu succes — și volumele de început. Se întîmplă des ca novatorii să pătrundă greu. Mai ales în cinema, unde filmele continuă — cu rare excepții — să fie vîndute sub aceeași etichetă. Dacă te duci la băcan ști exact ce vrei să cumperi, fasole albă sau mazăre, deși e în conserve. Dacă intri la cinematografer, aștepti să vezi cînd se deschide conserva, ce se află înăuntru. Nimeni n-are grijă să te informeze înainte. Nu vreau să spun prin asta că un film trebuie să fie neapărat precedat, și de fiecare dată, de explicații, dar acel minim efort de prezentare pe care-l găsești pe contracoperta unei cărți de pildă, sau pe manșeta ci, îți precizează cine este autorul și căruia gen îi aparține cartea.

Trecerea Rubiconului.

DUSAN VUKOTIC — Cu cît vor fi mai multe filme noi și valoroase, cu atît vor deveni și festivalurile mai interesante. Eu consider că locul filmelor așa-zise de avangardă este nu numai în cadrul festivalurilor mai restrînse, mai specializate, ci și în cadrul festivalurilor mai mari, de largă respirație. De altfel, prin avangardă în arta filmului eu de multe ori înțeleg încercări de a realiza ceva cu totul înafara posibilităților reale ale autorului. Acești temerari poartă în ei flacăra revoltei împotriva convențiilor, vor să supună vremea, să dărîme tradițiile. Numai că nu întotdeauna au și forța necesară transpunerii artistice a unor asemenea deziderate. Nu mă refer de loc la Bellocchio sau Skolimowski. Dimpotrivă, premiarea unor asemenea autori înălță prestigiul festivalului respectiv. Numai competițiile care reprezintă un Rubicon prin trecerea căruia se intră în istoria filmului sînt demne de respectul creatorilor.

Au pregătit terenul.

GALINA KOPANEVOVA — Tocmai aceste filme — creația autorilor „noului val” — au rețezat picioarele instituțiilor festivalurilor tradiționale și statutelor acestora. Ele au introdus, în producția și difuzarea filmului, aspecte și probleme noi, au pregătit terenul pentru un nou „cîmp de bătaie”. O serie de festivaluri — să-l amintim simbolic pe cel de la Pesaro — au început să reacționeze la această realitate. Cei cointeresați din punct de vedere profesional, cărora nu le pasă de numărul recepțiilor și al stelarilor participante, sînt preocupați în-

Cinecluburile în avangardă.

deosebi de festivalurile de lucru, pentru că aici a apărut posibilitatea noilor confruntări internaționale a unor asemenea filme din care poate fi dedus viitorul artei cinematografice exigente. Aceste festivaluri ar trebui să fie astăzi sprijinite și popularizate pentru că lucrul cel mai important, din punctul de vedere al evoluției care ne interesează, se cristalizează și încofeste tocmai în jurul filmelor prezentate și discutate aici. Nu vreau prin asta să condamn trecerile în revistă și festivalurile de alte tipuri, atunci cînd ele își propun sarcini rațional limitate.

ALBERT CERVONI — Nu putem subestima importanța circuitului cinematograferilor de încercare, care sînt — fără îndoială — în minoritate astăzi, dar în continuă dezvoltare. Aripa înaintată, aripa-pilot a publicului se află aici. Să nu uităm că acum 10 ani filmele lui Antonioni nu ieșeau în Franța decît la cinecluburi, dar cinecluburile au creat publicul din sălile de încercare care, la rîndul lor, au dat naștere unui nou public pentru anumite săli de circuit comercial pe care le influențează, le dinamitează cu exemplul lor. Acum filmele lui Antonioni ies toate în circuit comercial, iar succesul celor mai recente a determinat distribuirea retrospectivă a lucrărilor sale de început („Cronica unei iubiri”, „Dama fără camelii”) care nu avuseseră pînă acum decît o carieră de cineclub. Or, tot acest proces s-a desfășurat după războiul critic ce a urmat proiectării, foarte huiduite, a „Aventurii”, la festivalul de la Cannes.

Săli cu programe selecționate.

ENRICO ROSSETTI — Un festival trăiește prin filme de genul celor realizate de un Bellocchio sau un Skolimowski. Absența unor asemenea opere înseamnă pierderea rațiunii sale de a fi; chiar dacă pînă la urmă, din cauza criticilor, sau a unui juriu neatent ori nepregătit, filmele în cauză nu beneficiază de triumful meritat. Pe de altă parte, după cum am mai arătat, festivalurile sînt cele mai bune mijloace de vehiculare a acestor creații. Lăsînd de o parte ce am spus pînă acum, cred că festivalurile nu prea pot face mare lucru pentru micșorarea distanței între filmele „biletul de aur” și filmele de mare valoare artistică. Sînt două tipuri de produse ce merg paralel, și nu au decît rare puncte de contact între ele; deocamdată doar vreo particularitate cu totul deosebită sau vreun scandalos motiv de curiozitate (ca

pentru „La dolce vita“ sau „Explozia“) poate scoate filmul de artă din restrîn- sul său circuit — cinematografe de premieră, cinematografe specializate — lansându-l pe drumul cuceririi marelui public. În asemenea cazuri, mai mult decât festivalurile, prinde bine existența unei bune organizări a rețelei cinematografelor și extinde- rea tipului de săli cu programe selec- ționate (cinema d'essai).

JIRI MENTZEL — Cunoșc filme care sînt atît de experimentale încît spectatorii îi numeri doar cu duzina, dar totodată nu sînt sigur dacă au o valoare artistică mai mare decît ori- care alt film-bombă la care spec- tatorii se înghesuie cu miile.

PETAR VOLK — Nu trebuie scăpat din vedere faptul că cele mai mari festivaluri nu sînt dictate de către artiști, ci de către producători. Compe- tițiile la care sînt prezentate filme artistice importante nu ar trebui să

fie comparate cu acele tîrguri comer- ciale unde se face comerț cu filmele ca și cu oricare altă marfă. Asta nu înseamnă însă că filmele artistice n-ar putea să influențeze asupra produc- țiilor pur industriale. După cum sînt rare capodoperele care nu și-au pus pecetea asupra sensibilității publi- cului dacă au fost cu adevărat inspi- rate din realitatea vremurilor respec- tive.

*Friul
moral
al
filmelor
comer-
ciale.*

ION POPESCU-GOPO — Festiva- lurile sînt poate friul moral al filme- lor comerciale. Reclamația — destul de tîrzie — de-a fi apreciate și din punct de vedere comercial — bilețul de aur — este timidă, dar mi-e teamă să nu se extindă.

Festivalurile, în principiu, trebuie să descopere noul în cinematograf și tot ce e nou e firav, ușor vulnerabil și greu accesibil publicului, trebuie dus

de mîină pînă să meargă pe propriile picioare.

*Filmele
comer-
ciale
n-au
nevoie
de
critică*

JEAN-LOUIS BORY — Skolimow- ski și Bellocchio, de care pomeniți dv., s-au făcut cunoscuți grație *Săptă- minii internaționale a criticii* de la Cannes. Acesta este genul de filme asupra căruia festivalurile interna- ționale ar trebui să atragă atenția. Filmele comerciale n-au nevoie de critică, iar un festival acționează datorită mișcării pe care o provoacă în sinul criticii și a presei în general. Cît despre decalajul inevitabil dintre comerț și cinematograful de încercare, acesta va scădea o dată cu apariția unui nou public, cel al tinerilor for- mați de cinecluburi și care este mai interesat de un film ceh ca „Explicații intime“ al lui Passer decît de „Hoină- reala cea mare“ (cel mai mare succes de casă în Franța în 1966 — n. red.).

*Sînt
dictate
de
producă-
tori?*

3

Sînteți satisfăcut de numele lansate în ultimii ani de către festivalurile internaționale de film?

*Prin
ele
știm
ce
se
petrece
în
lume*

ALAIN RESNAIS — Un mare număr de oameni interesați au fost descoperiți de festivaluri. Înainte de război — poate că sînt influențat de faptul că am trăit acea perioadă în cinematograf — nu se știa mai nimic despre nimeni. Nu poate fi stabilit nici un raport între producția de filme din 1939 și cea din 1967, de pildă. La Paris nu existau decît trei cinemato- grafe specializate, astăzi sînt 32...

*A lansă
nu
atît
persoa-
ne,
cît
idei.*

ECATERINA OPROIU — Mai impor- tant decît lansarea unor personalități fizice mi se pare capacitatea festiva- lurilor de a lansa anumite idei prime- nitoare. Premiul care s-a dat anul trecut la Cannes lui Lelouch a fost bineînțeles și o trecere în prim plan a unui regizor remarcabil care a trăit pînă atunci în penumbră și care de la Cannes încoace cunoaște o vogă cres- cîndă. Mai important decît creșterea acțiunilor lui Lelouch mi se pare faptul că premiind „Un bărbat și o femeie“, festivalul de la Cannes de anul trecut a lansat ideea că *există azi în lume o foamă de filme simple și umane*; că festivalul a lansat o stare de spirit favorabilă unei profunzimi duioase și bune, care se poate dispensa cu superioritate de nevoia de a epata, de a fi abscons și sofisticat.

*Oricum
și
oricînd*

GALINA KOPANEVOVA — Nu-mi dau seama în ce măsură pot „lansa“ festivalurile personalități artistice. Despre filmele remarcabile se știu îndebște multe amănunte înainte de

*Așa
l-am
desco-
perit
pe
Glauber
Rocha*

apariția lor pe pînza festivalurilor, iar gloria acestor manifestări se eva- porează repede. Nu contest însă, desi- gur, prilejul favorabil pe care-l oferă un festival pentru popularizarea — organizată, de cele mai multe ori — a unor personalități invitate. Dar recla- ma se poate face oricum și oricînd...

*Depinde
de
gust*

ALBERT CERVONI — În general, da. Skolimowski, Passer, chiar și Resnais („Hiroșima, dragostea mea“ a fost lansat la Cannes), Antonioni, tinerii brazilieni și mai ales Glauber Rocha, unul din cele mai strălucitoare genii ale tinerei generații, ar fi rămas ignorați de pături foarte largi de public fără festivalurile de la Cannes, Karlovy Vary, Sestri Levante etc...

ENRICO ROSSETTI — Măsura în care te satisfac sau nu personalitățile lansate de festivaluri depinde evident de gustul fiecăruia: poți să-i iubești pe Bergman, Antonioni sau Godard, după cum îi poți urî. Fără îndoială, pe lingă valorile autentice, se întîmplă uneori ca obținerea unei victorii — și a faimei ce rezultă de aici — să fie dictată de un echivoc, de un pur snobism cultural, de impresii super- ficiale. Aș spune că acesta este de pildă cazul filmului lui Lelouch, „Un bărbat și o femeie“, premiat anul trecut la Cannes: un film finisat, de o eleganță rafinată, dar — după mine — mai mult epidermic.

*Nu mai
festiva-
lurile
serioase*

JIRI MENTZEL — Pe mine nu m-a satisfăcut încă nici o personalitate.

PETAR VOLK — Nu întotdeauna. Am fost decepționat mai ales de marile festivaluri care slujesc drept pretext pentru o paradă a vedetelor. Din fericire însă există Annecy, Oberhau- sen și alte întîlniri de lucru unde domnește o atmosferă într-adevăr plăcută, iar autorii, criticii și în general amatorii de film pot să se cunoască, să facă schimb de experiență, să-și clarifice îndoilele și dilemele. Asemenea festivaluri sînt întotdeauna prețioase.

ION POPESCU-GOPO — Cei care au descoperit odată noul — în general părăsesc căutările încercînd industria- lizarea descoperirii făcute — sînt realizatori, ca și scriitorii, de un *singur film*. Urmăresc premianții de-a lungul anilor și de multe ori mă dezamăgesc. Mulți sînt victimele diplomației juri- lor sau firișoarelor invizibile ale pro- ducătorilor.

*Ex-
ceptînd
ex-
cepțiile*

JEAN-LOUIS BORY — Da, excep- tind excepțiile. Festivalurile (Cannes și Veneția) au „lansat“ pe Kurosawa, Antonioni, Fellini, Rosi, Bergman, etc... Și e un lucru bun, nu-i așa? Fără a mai vorbi și de *actrițele și actorii premiați*.

4

Care ar fi cele mai bune forme pentru a se ajunge la întâlniri internaționale mai eficace?

Există o formulă ideală

BOLESŁAV MICHAŁEK — Formula ideală a unui festival ar fi: înlăturarea cu o rigoare absolută a tot ce este conformist în cinema; alegerea, cu un spirit foarte descuiat, a tot ce este viu pe planul ideilor, a tot ce este nou pe planul esteticii. Numai acestui CINEMA poate un festival să-i aducă servicii. Unui alt fel de cinematograf, ar putea să-i aducă prejudicii.

A organiza circulația cine-ideilor

ECATERINA OPROIU — După părerea mea festivalurile vor fi mai utile dacă:

a) critica, prin principala sa organizație FIPRESCI, va izbuti să determine o selecționare dirijată din ce în ce mai mult de criteriile valorii artistice și din ce în ce mai puțin de criterii extra-artistice.

b) dacă juriile vor fi alcătuite din ce în ce mai puțin din personalități onorifice și din ce în ce mai mult din personalități cinematografice active, eficiente și novatoare.

c) dacă festivalurile vor organiza nu numai conferințe de presă cu aspecte deseori numai publicitare, nu numai cocteiluri tactice, ci și dezbateri între cei ce gîndesc filme, fac filme, discută filme. Nu cred că există prilej mai bun decît un festival pentru organizarea unor cine-colocvii, meserotunde sau orice fel de întâlniri, care să faciliteze circulația ideilor cinematografice.

Festivalul fără premii

ALAIN RESNAIS — Mi-e dor de un festival ca cel de la New-York, adică un festival fără premii, unde nu se prezintă decît filme socotite interesante și unde competiția nu există. E ceea ce simt puțin la Veneția. Acolo nu premiile contează, ci filmul prezentat. Ar trebui găsit un nou tip de întâlniri în aceste festivaluri. Poate grupurile mici ar fi mai eficace decît marile conferințe de presă unde se bate apa în piua și nu te alegi cu nimic.

Nu mă interesează protocolul.

DUSAN VUKOTIC — Mi-aș dori ca la asemenea întâlniri să văd mai puține vedete, staruri, starlete și viitoare starlete, și să mi se creeze condiții de timp și spațiu pentru a sta de vorbă cu oameni care efectiv înseamnă ceva în lumea filmului. Nu mă interesează protocolul festivalurilor, mă interesează adevărații artiști și operele create de ei.

O mai largă specializare!

GALINA KOPANEVOVA — Cred că a sosit momentul unei diferențieri și a unei mai largi specializări a festivalurilor. În lume se produc, în medie, prea puține filme „perfecte” care să satisfacă cele mai înalte exigențe artistice și în același timp dezbaterile spectatorilor. În schimb, se produc cu mult mai multe filme interesante fie numai și din punctul de vedere al orientării tematice sau al inovației stilistice. Dacă ne gîndim că majoritatea festivalurilor au ambiția de a descoperi și „lansa” cît mai multe filme din prima categorie, în mod firesc criteriile de apreciere devin foarte labile iar diplomația juriilor ne uimește în cele din urmă prin precaritatea selecției valorice. Repertoriul festivalurilor e alcătuit, în asemenea cazuri, dintr-un amestec ciudat de gusturi, iar adevăratele valori sînt adeseori trecute cu vederea în favoarea unei valori relative. Ar fi de dorit ca selecția să respecte diferențierea de filme pe care o reclamă realitatea

O întâlnire mai sistematică.

existentă. În felul acesta nu ar fi gîlțuit în numele „înaltei arte”, filmul distractiv valoros și cu timpul poate că ar fi împiedecată apariția unor ciudate filme-hibrid, în care de fapt se fac concesii pe toate planurile, în numele unei intransigențe — se spune — maxime. Într-un cuvînt, e momentul ca vechea instituție să fie schimbată și înlocuită cu alta mai operativă, mai adecvată actualei evoluții a cinematografului.

ALBERT CERVONI — O mai bună legătură, o mai bună informare asupra profesiunii, asupra condițiilor economice, sociale, politice a producției cinematografice în diferitele țări. O întâlnire mai sistematică între critici, spectatori și oameni care fac cinematograful, tehnicieni, scriitori, actori, producători și distribuitori.

ENRICO ROSSETTI — Asta nu știu. Nu știu dacă s-ar putea realiza ceva mai bun decît ceea ce ne dau festivalurile, cu toate defectele lor. Poate că n-ar trebui decît să existe ceva mai puține.

JIRI MENTZEL — Festivalurile din zilele noastre se aseamănă cu alergările de cai mai mult decît cu orice altceva, cu deosebire că la curse învinge de cele mai multe ori calul cel mai bun. Aș acorda prioritate trecerilor în revistă fără concurs, dar probabil că asta nu se poate, deoarece gloria și snobismul țin de cinematografie precum coada de pînă.

PETAR VOLK — Știu că nu putem cere luna de pe cer. Cel puțin nu încă. De aceea fac apel la autori să nu-și trimită filmele decît la festivalurile serioase, la întâlniri cu adevărat creatoare, subminînd astfel festivalurile-festivitate, unde pe primul plan se află „cocteilul”.

Ar trebui făcut ceva mai mult!

ION POPESCU GOPO — Întii premiile.

Premiile îndepărtează pe cei ce nu vor să piardă sau să cedeze locul întii.

Trebuie festivaluri fără premii, trebuie organizate treceri în revistă ale producției anului, trebuie o selecție profesională.

Aș vrea să văd cele mai bune filme ale anului după părerea Veneției, a Cannes-ului, a Hollywood-ului, aș dori să știu ce este nou în lumea cineaștilor. Cum au apărut, de exemplu, superproducțiile de tip colosal fără ca festivalurile să le semnaleze? De ce festivalurile anunță un nou gen, „Umbrelele din Cherbourg” de pildă, și genul nu se dezvoltă? De ce se fac parăzi ale vedetelor, cînd invitații festivalurilor le întorc spatele? Poate pentru fotografi, pentru critici, pentru reviste. Ar trebui totuși făcut ceva mai mult pentru cineaști!

E vorba de bunăvoință

JEAN-LOUIS BORY — Ce întrebare! E vorba mai mult de bunăvoință, decît de reforme de organizare. Festivalurile există, sînt un bun cîștigat. Totul depinde de felul în care sînt folosite.

Anchetă internațională realizată de Rodica LIPATTI cu sprijinul corespondenților din străinătate ai revistei.

CUPLUL BURTON-TAYLOR

● Cel mai admirat, discutat, criticat, invidiat, fotografiat, solicitat, asaltat cuplu din lume este perechea Elizabeth Taylor — Richard Burton. Presa mondenă, într-o oarecare colaborare cu eroii, le divulgă zilnic tribulațiile profesionale, investițiile financiare, secretele conjugale. Cînd nesațul ziaristilor este însă mai mare chiar decît bunăvoința celebrei perechi, fotografiile recurg la trucuri de film polițist. Ca să surprindă unghiuri mai picante, un fotograf s-a strecurat de cînd pe platourile unde Burton-Taylor filmau „Comedienii”. S-a strecurat deghizat în pastor, cu aparatele ascunse în sutană. Ingeniosul paparazzi a fost prins din cauza unei greșeli psihologice. Astăzi, preoții la modă circula în costum de stradă, ca toată lumea...

● Elizabeth Taylor și Richard Burton nu vor apare în filmul „Ochiul individual” decît cu condiția să aprobe ei regizorul. Celebru cuplu își arogă din ce în ce mai multe drepturi, mai ales de cînd Liz a jucat în „Cleopatra” și a adus un profit de zeci de milioane producătorilor. De atunci, ea are drept de veto asupra întregii echipe cu care lucrează. Numai că, de data asta, se pare că va fi mai complicat. Pentru că, dacă soții Burton vor face prea multe mofturi, a și fost ales cuplul care să-i înlocuiască și parcă nu e de loc de disprețuit: e vorba de Julie Christie și Steve McQueen.

● Liz Taylor, pentru a doua oară laureată a Oscar-ului, a primit de cînd un premiu mai special: premiul teenagers-ilor, adică al minorilor din Londra.

Este vorba de un premiu acordat de adolescenți, pe următoarele trei argumente:

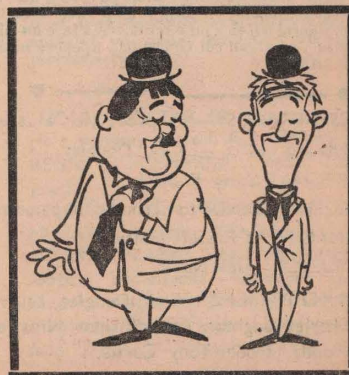
— pentru alura sa extrem de feminină.

— pentru talentul său dramatic, îndelung afirmat și...

— pentru interesul pe care publicul îl acordă vieții sale private. Un comentator străin a simțit nevoia să sublinieze că unul din argumente este într-adevăr invulnerabil: ultimul.

ÎN AMINTIREA LUI TÔTÔ

● Ugo Tognazzi a preluat rolul deținut de regretatul Tôtô în filmul rămas neterminat prin dispariția acestuia, „Tată de familie”, pe care-l realizează Nanni Loy, cu Nino Manfredi și Leslie Caron. Ca omagiu adus marelui său coleg, Tognazzi a refuzat să primească onorariul ce i se cuvenea, declarînd că „este cel mai puțin lucru pe care îl poate face în amintirea lui Tôtô”.



Termenul unei comparații

Gelu IONESCU

Cronica la o superproducție a devenit o perfectă gratuitate. S-a consumat și deliciul stilistic pur, fiecare din noi exercitându-ne verva, în lipsă de alte cauze mai nobile, pe seama vreunei astfel de produceri cinematografice. Există, până la urmă, un singur criteriu fundamental: aceste filme se fac cu mulți bani și aduc foarte mulți bani — aproape întotdeauna. Sint atât de rare ocaziile unei căderi, încât însăși soarta acestei arte a filmului e, din această cauză, atât de periclitată... Există o limită de valoare estetică, ce e drept, o limită a „meseriei” cu care e confecționat produsul, dar ea e în fond, foarte joasă. Roland Barthes, structuralistul, făcea odată o teorie a costumologiei în care privea spectacolul ca un joc de costume — arătând că un costum obligă interpretul, conflictul și tema să i se supună. Că el este semnificantul și restul devine semnificat. Ce e drept, în superproducție, de cele mai multe ori textul, ideea, tema, mesajul sint supuse montării sau mai bine zis ele sint astfel concepute ca să servească spectacolul (și nu invers). Trebuie să ținem seama însă și de alte imperative ale popularității: un astfel de film trebuie să dea satisfacții publicului, adică de cele mai multe ori să se termine cu bine; și chiar dacă răul triumfă, el trebuie să rămână detestabil și să conțină în germene o viitoare „războare”, un viitor mai bun. De aceea, tehnica construirii opereii trebuie să-și spună cuvântul și să descopere, la nivelul dat, potențele unui necesar optimism. E cazul de față, în care revolta lui Spartacus a fost interpretată ca o mișcare de eliberare a popoarelor din sclavie — o idee nobilă și etern actuală.

Nu vom căuta inadvertențele și naivitățile apeland prin citate la sursele istorice indicate de orice dicționar (Plutarh-Crasus, Salustius-Istorii, Frontinus sau Appian — Războaiele civile) pentru că ar fi inutil, cum inutil ar fi fost și pentru „Cleopatra”, „Romulus și Remus” și altele altele. Acise face istorie romântată și nimeni nu poate cere să se facă altceva. Ambitia de a da o perspectivă contemporană unui subiect istoric, deci de a cerceta la modul cel mai grav și profund intelectual istoria, de a medita și supune istoria unei confruntări tragice pe care perspectiva omului din zilele noastre o are — asta e altceva și exemplar în acest gen mi se pare a fi fost — dintre filmele din ultimul timp — „Cenușa” lui Wajda.

„Spartacus”, considerat un model al speciei, ne-a arătat că, cel puțin în scenele de bătălie, de mase, viu colorate și costumate, nu e cu nimic superior „Dacilor”. A filmat-o scena pe un vast cîmp de bătălie o operație de organizare a muncii, iar acea vastă panoramă a romanilor uciși în strimtoare, cu copacii prăbușiți peste trupurile neînsuflețite (din „Dacii”) mise pare, cum se spune cu destulă ușurință, antologică; deci că „Dacii” sint la un nivel superior al genului. Cît privește construcția dramatică, mi s-a părut că prima treime din „Spartacus” e „scrisă” cu deosebită știință — de altfel e cea mai izbită parte a filmului. Ce e drept, a existat și un Kirk Douglas, care e un specialist, dar nu singurul. A și fost filmat totdeauna impecabil, dar este și un actor care-și merita fama. În mod involuntar mă refer maren și la „Dacii” și nu pot să nu arăt că, după părerea mea, Georges Marchall și Pierre Brice sint cele mai slabe interpretări ale filmului nostru. După cum trebuie remarcat că prezența lui Laurence Olivier nu aduce nimic în „Spartacus” și că debilele sale trucuri, destul de ieftine, au făcut să pălească imaginea unui actor venerat. Cei mai mari actori ai lumii joacă în superproducții — istorice, muzicale, aventuroase etc. — dar nu toți reușesc, chiar în roluri episodice, să nu stîrbească nimic din fama lor artistică. Și Elizabeth Taylor a fost o decepție. Iată că un film în fond oarecare, poate avea consecințe surprinzătoare. Este cunoscut că westernul e un test de mare actor și că de la un anumit nivel în sus de celebritate, a intrat în tradiție încrederea de a întrupa un „om din vest”. E poate și superproducția o astfel de „încercare” dintre multe altele? Ar fi prea mult să afirmăm, ne permitem să întindem o cursă... nouă înșine. La nivelul acestei teribile concurențe a stelelor, totul contează.

În rest, dată fiind și funcția de a explicita a unei cronici, am ajuns la împas: ce e de explicat într-o superproducție? Schema lasă spații goale ca într-un formular. Detestabilă rămîne numai sărăcia, căci, în nici un alt gen spectatorul nu e mai exersat să observe cîrpelile, actorii de mina a treia, cîrurile răzlețe de figuranți care-și schimbă costumele ca să intre pe partea cealaltă a cadrului, sărăcia personajelor, decorurile de carton vizibil. Resturile unui ospăț la care nu a asistat.

Din acest punct de vedere, „Spartacus” ca și „Dacii” sint de elogiati. Ele merita numărul de spectatori pe care îl fac. În plus, „Dacii” au și o semnificație națională, o nobilă și mare idee. E un bun început. Dar a face o superproducție istorică nu e totuna cu a face un film istoric, ca „Falstaff”, ca „Cenușa”, ca „Ivan cel Groaznic”. Epopeea națională are nevoie și de un astfel de film.

„SPARTACUS” — o producție a studiourilor americane Bryna

Edward Lewis — Kirk Douglas

REGIA: Stanley Kubrick

SCENARIUL: Dalton Trumbo, după un roman de Howard Fast

IMAGINEA: Russell Metty

MUZICA: Alex North

INTERPRETEAZĂ: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Charles Laughton, Peter Ustinov, Nina Foch, Joanna Barnes, John Dall, Woody Strode, Tony Curtis.

Jocul dragostei și al războiului

Mircea ALEXANDRESCU

Rappeneau — o mărturisire singur — ia pînă la urmă orice lucru în deridere (dacă nu m-aș teme că sună prea neliterar și autohton aș spune că ia lucrurile în băscălie). Trebuie să reținem printre altele că a fost scenarist la „Zăie în metrou” și la „Omul din Rio” și n-ar fi exclus ca în viață asta să-i fie și felul.

Cineastul francez n-are fixații premeditate de gen, dar are inclinații firești cărora le dă glas, le cultivă și încă într-un chip ciudat. Dragostea din filmul său, de pildă, nu e românticoasă ci candidă și plină de situații comice. Tînăra castelană (Catherine Deneuve) își descoperă admiratorul furind mere în pivniță, evadează cu el printre liniile de fortificații ale Zidului Atlantic și nimereste într-un fel de staul unde înțelege să aibă marea explicație cu preopinatul său sentimental; trupele germane încartiruite la castel sint puse în lumina ridiculă de rîndăși ai bătrînei contese, soacra eroinei, îngrijind grădina, transformîndu-se în bucătări, valefi, chelneri și alcătuiind chiar o orchestră de cameră cazonă executînd cu disciplină, pasiune mimată și devoțiune, partituri de Mayerbeer. Faimoșii apărători ai cazematei zidului de pe malul francez al Mînceii se poartă ca niște personaje de vodevil, iar aparițiile lor sint și ridicule și sumare; parașutiști aduși de avioane din partea cealaltă a Mînceii sint și ei pînă la urmă un fel de Miles Gloriosus.

Însăși noțiunea de eroism este privită à rebours și cu preferință nu în momentele în care se împlinește acest gest, ci tocmai atunci cînd nu ajunge să se impună, cînd dă pe delături și devine comic.

Pentru Rappeneau, războiul nu mai e cald și nici n-a fost vreodată pentru că, lucru cert, n-a fost o experiență pe care realizatorul s-o fi trăit. Au trăit-o alții și el a aflat-o din spusa sau scrisa lor. Și acest prag stabilite o distanță pe care autorul o extinde, o face să opereze între el și evenimentele de acum două decenii de parcă ar fi vorba de două veacuri sau două milenii. Nu-l interesează precizia descrierii epocii, îl interesează anume ipoteze și permanențe umane în fața unor momente acute, la vremea lor tragice, dar față de care nu toți oamenii au vibrat la fel. Aici este sursa inspirației lui Rappeneau, scenarist și regizor al filmului „Viața de castel”. Cineastul susține că cele mai grave lucruri se pot spune cu mijloacele comediei. E drept că porțile comediei lui nu sint doar laterale și că observației lui nu-i scapă cite o trăsătură mai fină de caracter ce și alta mai acuzată pînă la șarja caricaturală, după cum tot drept este că adevărurile dezbănuite despre unii sau alții sint rostite integral și că de fapt afirmațiile neplăcute la adresa unor „castelani” sint spuse ca să facă altora plăcere, adică spectatorului.

Operatorul filmului, Pierre Lhomme, e liric, poetizează peisajul și-l face misterios dar și complicat. Imaginea realizată de el are o grafie, o plastică atât de călătă, cu efecte scontate, încît ea dă cadrului o undă de irealitate. Și în orice caz naște un neașteptat contrast prin învecinarea castelului rafinat și subred cu cazemata neagră, masivă și amenințătoare. Însuși cadrul oferă aici tot un efect comic.

Excelenți actori, Pierre Brasseur, Catherine Deneuve, Philippe Noiret înfățișează și ei cu finețe niște personaje care au adevăr, deși nu sint cu totul adevărate, creează situații în care se recunosc multe realități fără ca ele să fie cu totul reale. Ei dau viață unui scenariu care a fost scris de-a dreptul ca un decupaj regizoral, dar are ținută literară, stil și eleganță. Rappeneau e, de fapt, un fel de Marivaux al ecranului. Și așa cum René Clair a glumit pe seama războiului în dantele, Rappeneau o face pe seama celui în castele. Dar epoca aleasă de el este foarte apropiată și rana este încă prea dureroasă ca să poți apăsa degetul prea mult pe ea. În definitiv, totușe petrece în „Viața de castel” în ajunul faimoasei zile, considerată a fi cea mai lungă: debarcarea din Normandia.

„VIAȚA DE CASTEL” — o producție a studiourilor franceze.

REGIA: Jean-Paul Rappeneau

SCENARIUL: Jean-Paul Rappeneau, Alain Cavalier, Claude Sautet și Daniel Boulanger.

IMAGINEA: Pierre Lhomme

MUZICA: Michel Legrand

INTERPRETEAZĂ: Philippe Noiret, Henri Garcin, Catherine Deneuve, Pierre Brasseur, Mary Marquet, Carlos Thompson.

Film distins cu premiul Louis Delluc 1966 și cu premiul special al juriului la festivalul de la Karlovy-Vary 1966.

Fără prisosuri sau podoabe

Eva HAVAȘ

Indrăzneala de a discuta despre victime fără a provoca mila spectatorilor ar putea să pară uscată, ciune sau chiar reavoință. De fapt este doar onestitate, pentru că victimelor le e indiferent mila. Filmul lui Zika Mitrović nu se oprește la aspectul juridic al subiectului (procesul fostului medic de lagăr nazist Berger a cărui condamnare depinde de mărturia unei foste deținute în același lagăr, Lea Weiss). Sceptic, autorul pune întrebări și creează incertitudini; dă de gândit. Trebuie Lea Weiss să depună mărturia care-i va distruge reputația și echilibrul dobindit cu greu? Ce este drept și ce e nedrept în raporturile noastre cu trecutul mort și cu cel viu?

Concis până la elipsă, regizorul evită cu bună știință accentele puternice care impresionează vederea și tulbură luciditatea. El înlătură aproape total involușul sentimental al faptelor. Discută numai, fără să formuleze o concluzie, deoarece Lea se sinucide înainte de proces. Victima directă a lui Berger în lagăr, ea sfârșește ca victimă a justiției în acțiune, a încercării de pedepsire a aceluiași Berger. Existența ei e sucoată de amintiri din ce în ce mai prezente, retrăite avea. Viața ei rămâne doar eoul supraviețuirilor trecute pe care le regretă. Regretă slăbiciunea care a împiedecat-o să se sinucidă când a fost arestată. Regretă lupta pe care a câștigat-o pentru a trăi. Regretul devine cosmar, intervenind tot mai des și mai intens, mereu același, ca un leit-motiv, intervențiile lui fiind gradația dramatică a filmului. E începutul trecutului: pașii soldaților urcă scara venind s-o aresteze pe Lea cea de 16 ani, care este îngrozită, dar nu are puterea să se arunce pe fereastră. Sugestia acestui început e suficientă. Cu excepția citorva imaginii fugare, scenele de lagăr sînt eludate. Regatul, urmarea, e ceea ce spectatorii cunosc din cărți și din filme, e ceea ce Lea se zbate să uite, e ceea ce o obligă să depună mărturia care i se cere. Și când, într-o bună zi, pașii soldaților urcă din nou scara, pe Lea o copleșește groaza că totul ar putea să se repete. De data aceasta, fără ezitări, ea se aruncă în gol. Berger poate fi liniștit pentru că mărturia nu mai există. Totuși, desi nu mai poate fi condamnat, el este fără putință de îndoielă vinovat, chiar dacă a salvat de la ardere cîteva zeci de oameni (printre ei și pe Lea) sterilizindu-i. Pentru că la acest nivel, o vină mai mare sau una mai puțin mare, sînt în egală măsură crime împotriva umanității. Dar, pe lingă vinovatul principal, toți cei care au favorizat sinuciderea Leei își aduc într-un fel sau altul contribuția. Societatea a înșingurat-o; acuzatorul i-a relințat obsesia trecutului; telefoanele de amenințare i-au întreținut-o, transformînd-o în hăituită, iar cei trei tineri ga-lanți și inconștienți, i-au pricinuit din greșală, cosmarul fatal. Unii din ei au dreptate, dar nici unul nu e nevinovat. Însăși Lea refuză uneori să-și recunoască pasivitatea. Și, deși ne e greu să-i reproșăm sovialează, este ea oare nevinovată față de propria ei viață? Poate de aceea regretul vîrșit de 16 ani și nostalgia purității din leit-motivul filmului.

Dens și sigur, fără prisosuri sau podoabe, filmul respinge deopritivă ostentatia și inovațiile regizorale; îndrumător suprem este riguroasă. Aparatul urmează reținut personajele și li schitează sumar pe cel din prajma Leei pentru a o privi îndosechi pe ea, pe Irene Papas, fără de care Lea ar fi fost doar un regretabil caz patologic. Nestînjnii, li ascultăm vorbele și li ascultăm mai ales tăcerile, pentru că jocul ei este în primul rînd încordare și tensiune a spiritului și abia pe urmă participare la o situație dată. Limpezi ca de cristal, orbitor de simple, personajele, se opun fărâmițării analitice, rămîn imuabil întregi, totale. Înainte de a deveni Lea Weiss, eroi-na este pentru oricine tragediana greacă Irene Papas și personalitatea ei o îmbogățește pe a Leei.

„IERBURI AMARE” — o coproducție Berlin-Spandau și Avala Film-Belgrad.
REGIA: Zika Mitrović
SCENARIUL: Frida Filipović
IMAGINEA: Milorad Marković
MUZICA: Vladimir Kraus Rajterć
INTERPRETEAZĂ: Irene Papas, Daniel Gélín, Heinz Drache, Jean Claudio, Werner Peters, Radmila Gutesa.

Conform cerințelor suspensului

Mihal LUPU

După o sută de minute de proiecție, recapitularea celor văzute confirmă impresia că în acest film nu a fost lăsat la o parte aproape nici un atu din cele pe care mizează îndeobște genul polițist.

Mai întîi ambianța. Pentru a favoriza latura misterioasă a lucrurilor, subiectul a fost situat într-un vechi castel izolat și în împrejurimile acestuia (parcul și lacul). Devenit muzeu și punct de atracție pentru turiști, castelul păstrează amintirea unor fapte sîngeroase din trecut. Despre ele se pomeneste în film cu scopul vădit de a sugera posibile asocieri și similitudini de situații. Drept care regia a speculat din plin atmosfera tenebroasă: bolți, fride și coridoare obscure; jocuri de umbră și lumină pe zidurile de piatră; mecanisme secrete redescoperite pe neașteptate.

Apoi datele acțiunii. Desfășurarea întîmplărilor acumulează, moment cu moment, tensiune dramatică și multiplică semnele de întrebare, lăsînd cu bună știință să se încurce firele și să cadă rînd pe rînd ipotezele privind vinovății. Dispariția tabloului lui Fragonard e urmată de moartea în condiții cel puțin ciudate a două persoane, care atrăgeau înțelul unele bănelii și care, oricum, erau implicate în povestea tabloului furat. Ancheta întreprinsă dezvăluie mereu noi aspecte neclare ale afacerii și noi acte contra legilor și normelor vîieții socialiste, care aduc, fiecare, o părțică de adevăr. Dar buate laolaltă, nu lămuresc încă întregul caz. Pînă la lăvitură de teatru a reconstituirii finale, cînd adevăratul ucigaș se dă de gol cîndîn în cursa care i-a fost pregătită abil.

În sfîrșit, în al treilea rînd, tipurile. Tipologia filmului lasă cîmp liber celor mai diverse deducții și supoziții, întrucît — cu excepția unui foarte simpatice căpitan de miliție și, evident, a celorlalți cîteva anchetatori sosiți la castel după constatarea primei crime — toate celelalte personaje pot trezi suspiciuni. Pînă la un punct, fiecare poate fi considerat, ipotetic, hoț și ucigaș. Și pictorul alcoolic, cu comportări bizare, care se îndeletnicește cu executarea unor copii — nedecarate ca atare — după tablouri de demult; și funcționara de la castelul muzeu, trecută de prima tinerețe, etalînd o ostentativă alură de femeie-vamp și înțeleg foarte informat în materie de tranzații ilegale cu lucrări de artă; ca și fratele ei, a cărui expresie de om hăituit nu inspiră deloc încredere; și bătrînul profesor de istoria artei, care a împins aproape pînă la manie preocuparea sa pentru tabloul „Păstorita goală”; și elegantul specialist interesat de valorificarea operelor de artă din patrimoniul castelului; și întendentul buhăit, fost-pășăriaș în urma unor afaceri frauduloase cu tablouri; și ghidul muzeului, a cărui fizionomie senină e contrazisă de înverșunarea cu care încearcă să scape de o legătură sentimentală devenită insuportabilă pentru el; și chiar nepoata grațioasă și blondă a pictorului, desi pare o personificare a totalei inocențe.

Ciudat lucru însă: bilanțul acesta, deloc nefavorabil, nu echivalează cu o creație memorabilă. Filmul este făcut cu acuratețe profesională, dar marea, veritabila inspirație lipsește; subiectul se dezvoltă conform cerințelor suspensului, dar ne lasă într-o stare de neutralitate binevoitoare: totul e corect și pus la punct, dar nimic nu e angajant.

Realizatorul filmului, Jaroslav Mach mărturisea undeva că a intenționat să aducă pe ecran „o istorie polițistă cu atmosferă comică”. Ce bine ar fi fost să fie așa!...

„A DISPĂRUT UN FRAGONARD” — o producție a studiourilor din R.S. Cehoslovacă.
REGIA: Jaroslav Mach
SCENARIUL: Jiri Karásek, F.B. Kunc, Jaroslav Mach
IMAGINEA: Jiri Tarantik
MUZICA: Stepán Lucky
INTERPRETEAZĂ: Karel Höger, Jirina Petrovická, Vladimir Mensik, Bohumil Smida, Jan Skopecek.

Un debutant se recomandă

Ion CAZABAN

Printre numele de dată recentă apărute în cinematografia poloneză este și cel al regizorului Janusz Majewski. E drept, filmul său de debut „Noul locatar” n-a produs atîta vîlvă și entuziasm ca filmele unui Jerzy Skolimowski, totuși nici n-a trecut neobservat. O anumită predispoziție pentru burlesc și umor negru, sensibili-tă la tradiții ilustre, se asociază la Majewski cu o cunoaștere precisă a mese-riciei.

Filmul său pare ecranizarea unei nu-vele sau piese de teatru. Senzația de literatură dramatică o dă compunerea filmului din scheme dialogate, din dia-loguri care sînt adesea cvasi-monologuri, eroul principal fiind de obicei un element receptiv sau catalizator doar prin simpla lui prezență. Acest bărbat, intelectual palid, cu ochelari, fără nimic deosebit și despre care nu vom ști vreodată ce vrea, a primit o cameră într-o casă locui-tă numai de femei. Sînt trei femei de diferite generații și mentalități, apoi sînt și altele care apar și dispar ca în vis, chipuri ciudate, venite de nu știu unde, sau doar cu identitate profesională, încît par ireale.

Filmul debutează și decurge un timp ca o comedie de caractere și atmosferă, cultivînd falsa tensiune și falsul mister, apoi brusc ia o întorsătură burlescă, surprinzătoare, de nuanță macabră. Este un burlesc al imaginarii și imagina-ției, amintind de „Divorț italian”. Amîn-tind de departe. Ne așteptăm la mai mult, la ceva mai interesant și nu burles-cul e de vină, poate nici formula lui expeditivă, ci precaritatea concluziilor.

Cineastul debutant se recomandă deoc-amdată prin predilecția sa mai mult pentru un anumit univers și gen comic, decît pentru o modalitate cinematografică distinctă. Filmul înseamnă pentru el o înregistrare a momentelor — cheie și o posibilitate (de mult verificată) de a concretiza imaginea imaginației perso-najelor. Actorii știu că sînt în fața obiectivului (cum la teatru, știu că se află în fața publicului), iar aparatul li urmărește cadrul replici, reacții, gesturi, expresii, rareori în prim plan, de obicei în miezul unei ambianțe, unei atmosfere. Pentru că imaginea — foarte bună — este preocu-pată să comunice în alb și nenumărate feluri de negru, o atmosferă reală și stra-nie, cenușie și diversă. Simțim aproape igrasia casei, umezeala toamnei pătrunsă înăuntru, frigul ce aburește ferestrele prelinse de ploaie... O scenografie și ea teatrală caracterizează prin obiecte perso-najele (inclusiv pe eroul fără personali-tate), camera fiecareia avînd un climat al ei, o anume zestre de lucruri din care aparatul nu arată decît ce-i absolut necesar acțiunii.

„NOUL LOCATAR 66” — o produc-ție a studiourilor din R.P. Polonă.
REGIA ȘI SCENARIUL: Janusz Ma-jewski
IMAGINEA: Kurt Weber
MUZICA: Andrzej Kurylewicz
INTERPRETEAZĂ: Jean Machulski, Barbara Ludwizanka, Katarzyna La-niewska, Magdalena Zawadzka, Teresa Lipowska. Premiul criticii internațio-nale FIPRESCI — Mannheim 1966.

DE LA ONORABIL ÎN JOS

Că în această lună lipsesc de pe lista premierelor capodoperele, lipsesc filmele mari și lipsesc și filmele de un interes ieșit din comun, că totul se desfășoară de la nivelul onorabilului în jos pare evident.

Ar fi, în mare, o lună a bunelor intenții, a încercărilor modeste, a seriozității profesionale, cu timide evadări spre divertisment stimulate de debutul sezonului estival.

Clou-ul lunii este o supraproducție prezentată în premieră... luna trecută și datînd de 7 ani — „Spartacus” — care apare astăzi în bună parte eclipsată de trecerea timpului și de strălucirile unor pelicule de gen mai recente.

Meritorii, cum se spune (și cum rezultă în cronicile inserate în paginile VI—VII sînt filmele „Viața de castel”, „Noul locatar”, „Ierburile amare”, „A dispărut un Fragonard”, alimentate și ele de virtuțile comune de gen, mai ales ale comediei cu înclinații spre farsă și ale filmului polițist.

În rest, mărturiile redactorilor și colaboratorilor noștri consemnează:

PE GHEAȚA SUBȚIRE

O producție a studioului „Mosfilm”. REGIA: Damir Viatiei Berejnih. CU: Viktor Korzunov, Feliks Izvorski, Aleksei Eibojenko, I. Izvițkaia, N. Krinkov.

Prea multă seriozitate — dacă seriozitatea poate fi socotită un defect. Tonul grav, adesea patetic — deși am spune nu lipsit de culoare locală — este parcă inoportun pentru un film construit pe o banală schemă de spionaj și contraspi-onaj.

Excesul de gravitate își găsește poate explicația în ambițiile autorilor de a depăși prim planul povestirii: urmăriți-urmăritori, și de a reliefa cumva problematica din planul doi care debzate interferența dintre viața politică a unui stat și viața particulară a oamenilor. În căutarea de argumente solide, regizorul s-a văzut nevoit să extindă aria de investigații, să relateze ample biografiile mai multor persoane și rezultatul este un film-fluviu cu prea mulți afluenți, pentru ca să nu se fi depus aluviuni. Sînt totuși unele secvențe în acest film de două serii, al căror caracter sobru, ponderat atestă nu cea seriozitate ce duce la plati-

tudine, ci seriozitatea care provine din profesionalismul de bună calitate al actorilor și al regizorului.

Adina DARIAN

Se pare că în aceeași sferă ne situează și filmul următor. Doar genul se modifică: după încă o film de spionaj, urmează încă o comedie-farsă.

TIMIDUL

O producție a studioului „Lenfilm”. REGIA: Leonid Bikov. CU: Bikov, O. Krasina, I. Gorbacev, S. Filippov, G. Vițin, A. Smirnov, I. Dmitriev, A. Kojevnikov, L. Stepanov.

Un tânăr inimos e mînat de cele mai bune și candid intenții de a sări în ajutorul celor de lingă el dar nimic nu-i reușește.

Situațiile comice (o acrită-matroană interpretează rolul unei fete de 18 ani, în timp ce colega ei de 18 ani este obligată să apară pe scenă în chip de dădăcă), qui-pro-quo-ul (eroul, a cărui cerere de a fi audiat de către director este respinsă, se deghizează în străin, drept, care, pînă la urmă, i se solicită autografe), burlescul (disputa locatarilor unui bloc în jurul marii probleme: a crește sau nu un copac în curte), toate sînt înșiruite fără ordine și crez, într-un fel de perpetuum mobile fără vervă. Mici înghețări meșteșugărești menite să stoarcă risul și să pună în valoare mobilitatea unui actor cu un obraz cît pumnul, „înduioșător de comic”: Leonid Bikov. Cu talentul lui Leonid Bikov s-ar putea face filme bune.

Magda MIHĂILESCU

O excepție tematică și de gen o constituie, se pare, filmul:

APE LIMPEZI

O producție a studioului „Mosfilm”. REGIA: Aleksei Saharov. CU: Aleksandr Zburev, Evghenia Filonova, Larisa Gladenko, Vladimir Lobkov, Tamara Siomina.

Ecranizarea aceasta inspirată din ciclul de nuvele și schițe „Ape limpezi” de Iuri Naghibin ne si-

tuează sub semnul poeticului. Dar realizatorilor le-a lipsit un riguros simț al măsurii și excesiva poetizare a dus la diluarea autenticității.

Patru adolescenți — doi băieți și două fete — hotărîsc în ziua tradiționalului carnaval al sfîrșitului de școală să se întâlnească din nou peste 20 de ani. Fiecare visează în felul său revederea. Visul unuia nu seamănă cu al celui-lalt, dar toți au aceeași cuceritoare încredere în viitor. Știm însă din primele secvențe că întîlnirea proiectată nu va avea niciodată loc, pentru că războiul le va frînge elanurile și năzuințele.

Se rețin cîteva momente de plastică operatoricească cum este cea „zi de naștere a ploii”, sau cum sînt secvențele „băieților nemuritori”, aspecte de pe front, din timpul luptelor, filmate cu înecet-nitului, cu soldați care parcă plutesc pe albul strălucitor al zăpezii.

Oltsea VASILESCU

Acest intermezzo tematic și de gen face însă loc curînd unor cunoștințe mai vechi ale noastre.

PRINTRE VULTURI

O coproducție a studiourilor din R.F. a Germaniei, Franța, Italia și Iugoslavia:

REGIA: Alfred Vohrer. CU: Stewart Granger, Pierre Bricce, Elke Sommer, Götz George, Walter Barnes, Renato Baldini, Mario Girotti.

Trebuind să aștern pe hîrtie cîteva fraze despre un nou episod „Winnetou” din seria ineputabilă — s-ar zice — a coproducțiilor iugoslavo-vest-germane inspirate din opera-fluviu a lui Karl May, încercăm să găsim ceva, totuși ceva, care să-l deosebească pe Winnetou 5 de Winnetou 4 sau de Winnetou 3 sau de... Dar, fie că i-am uitat cu desăvîrșire pe ceilalți, fie că ultimul mi s-a părut a fi chintesența tuturor, nu am reușit să dibui nici o deosebire între ei. Și tot îmi veneau în minte niște asocieri: a trage la săpîrograf, a lipi abțibilduri, principiul biologului Cuvier, cel cu un singur os... Ba chiar începusem să mă înduioșez: în fond nici nu costă mult un astfel de film, cînd niște amadus aminte că există o deosebire: în rolul „EA” — de data asta — era Elke Sommer.

Rodica LIPATTI

Ceea ce se pare că nu e suficienț în fine...

ANGELICA ȘI REGELE

O coproducție Francos Films, CICC-Films-Borderie-Paris, Gloria Films-Munich, Fono-Roma.

REGIA: Bernard Borderie. CU: Michèle Mercier, Robert Hossein, Samy Frey, Jean Rochefort, Claude Giraud, Jacques Toja, Fred Williams, Pasquale Martino, Estella Blain.

Bunicii noștri răsfoiau în grabă ziarul ca să găsească la pagina „Romanului foileton” urmarea „ot mai înclăcitelor aventuri” ai eroi romantici și tinere fete și mai romantice. Astăzi ne îmbulzim — și nu din obligație, doamne ferește — la ceea ce pentru factura și tonalitatea lor, le-am putea numi „filme-foileton”.

Indiferent de preocupările sau preferințele fiecăruia dintre noi, ne găsim din nou, aduși de „premițătorul” și iritantul ca urma în fața eroilor cunoscuți din prima serie, poate naivi, poate desuet de romantici, poate neverosimili, dar eroi eterni, așa cum i-a consacrat tradiția nescrisă a poveștilor pentru toate vîrstele.

Îndelungile analize ale teoreticienilor ecranului despre ciudata și contradictoria psihologie a ingratului, scumpului, temutului, disprețuitului sau prea respectatului spectator nu au stabilit încă, într-un acord unanim, de ce oamenii serioși, în toată firea, s-au dus, se duc și se vor duce să vadă aventurile nemaipomenite ale vreunei minunate Marchize a ingeurilor (și de data asta variantă de loc inedită a altor și altor serii de alte aventuri „nemaipomenite”...)

Poate că, în schimbul biletului, spectatorul lasă la intrare exigența și de fiecare dată se lasă tentat de fermecătorul suris al unei mereu alte Angelici.

Rodica ALDULESCU

Îată că și cronicarii pot să se înduioșeze și să fie concesivi față de unele genuri.

Dar, cu tot surisul lor profesional, nu mai puțin fermecător, nu putem să nu revenim și să constatăm absența din programare a unor filme mai valoroase, caracterul unilateral al repertoriului acestei luni.

Dinu KIVU

Să consemnăm în primul rând faptul că se mai face, în sfârșit, și un film despre studenți. Un film documentar, în care se investighează direct un univers complex și foarte aparte, cu aparențe atât de labile pentru omul din afara lui încît, mai ales atunci cînd acest om este un documentarist, preferă de obicei să-l ignore și să treacă la alt subiect. Și chiar dacă filmul lui Alexandru Sirbu vorbește doar despre „ultimele nopți ale studenției”, meritul lui nu este cu nimic diminuat, căci regizorul a știut să păstreze intacte, în secvențele filmului său, sensurile pe care le implică noțiunea de student.

Este vorba de studenții din ultimul an de la arhitectură și de munca lor încordată, dăruită, plină de pasiune din ceasurile — ultimele — dinaintea predării proiectului de diplomă. Pornind de la aceste date, filmul dezvoltă trei părți distincte, al căror numitor este tocmai acel complex spiritual, propriu numai acestei vîrste, pe care îl întrezărești permanent dincolo de imaginea concretă. După prima parte, în care se consumă efortul neînăut al „finish“-ului despre care vorbeam mai sus, urmează o a doua, ce prezintă proiectele în care s-au materializat aceste cheltuieli de energie, inventivitate și talent; nu prin descripție plicticoasă, monoton exactă, ci animindu-le, înglobindu-le în viziunea mare a unui oraș unitar — „orașul care nu va fi construit niciodată” — inedit și atât de tentant încît ai renunța imediat la confortul tău obișnuit pentru o cotă de participare. Partea a treia este „marea confruntare” — studenții își susțin proiectul în fața comisiei oficiale, proiectele vor fi sau nu validate, oricum, tot ce a fost pînă acum își va dovedi înția finalitate majoră.

Aceasta este substanța faptică a filmului lui Alexandru Sirbu, prețioasă chiar numai pentru cantitatea reală de informație pe care o conține. Dar mult mai importantă este, în „Proiecte”, ambianța umană care o generează și o motivează. Studenții din primele secvențe sînt nerași, fetele sînt îmbrăcate în pantaloni, toți sînt murdari de tuș, cineva mîlîncă, cu privirea aiurea, înghesuit pe un colț de planșetă, țigările se aprind neconștient una de la alta, în ochii obosiți înțelegi multe cafele băute pînă atunci; totul are o tensiune nemaipomenită. Acesta este adevăratul chip al pasiunii necondiționate, absolute, în fața căreia meschinile conveniențe dispar. Acești oameni își desenează pe planșe viitorul, semnătura lor se așterne în josul unei autobiografii.

Proiectele — aici pelicula, dintr-o foarte plăcută nuanță de sepia, devine colorată (imaginea Gh. Georgescu) — sînt nu numai rezultatul muncii de șase ani de zile: sînt visurile studenților, idealul lor moral. Sînt îndrăznețe, poate irealizabile, au fantezie și căldură, sînt declarații de dragoste înscrise în linii și volute.

Discutarea lor de către somități cu renume în materie de arhitectură, urmată de implacabila notă — mai mare sau mai mică — nu estompează cu nimic aceste superbe profiluri studențești. Opiniile sînt apărute cu un curaj ferm, neașteptat, chiar cînd contrazic soluțiile „clasice”. Siluetele de o eleganță și sobrietate ireproșabile care pledează în fața comisiei și a planșelor întinse pe pereți sînt ale aceluiași oameni din primele secvențe; în ochii lor vibrează aceeași pasiune.

Se cuvin numai laude¹ celor doi oameni maturi — Alexandru Sirbu și Gh. Georgescu — care au descifrat și au refăcut cu atîta înțelegere și pregnanță o structură sufletească de mari promisiuni — vîrsta studenției.

¹ Excelența montajului în acest film ne obligă să amintim un nume întotdeauna omis: cel al monteurului Anton Belici.

**DECLARAȚII
DE
DRAGOSTE
ÎNSCRISE
ÎN
LINII
ȘI
VOLUTE**

(„Proiecte”)

**UN
FILM
FRUMOS
ȘI TRIST**

(«Pallady — pagini de jurnal»)

Tristețea, covîrșitoarea tristețe a unui gînd confesat și neegalata noblețe spirituală a sincerității lui sînt liniile din care recompose Nina Behar, în filmul ei, figura celui Mare Maestru al picturii românești care a fost Pallady. Cu emoție și mai ales cu discreție, regizoarea a filmat crezul artistic al pictorului, descoperindu-l același, egal și fascinant, în pinze ca și în caietele de însemnări. Un foarte frumos film despre Pallady, un film de artă sensibil și necesar.

CORECTITUDINE

(«De treci podul Ponoarelor»)

Filmul realizat de Gheorghe Horvath este ceea ce se numește un bun documentar, fără cine știe ce nemaipomenite virtuți, dar și fără incongruențe flagrante. „De treci podul Ponoarelor” își propune să releve — și face acest lucru explicit — distanța uriașă, parcursă în numai cîțiva ani, dintre vechea și actuala condiție a Văii Motrului. Cîteva cadre (imaginea — Vasile Nițu) și soluții regizorale încită memoria spectatorului: perindarea siluetei celor care trec podul, pe fondul unui apus incendiar, interviurile luate celor care cîndva au plecat și acum se întorc în Valea Motrului, în sfârșit — înlănțuirea cadrelor cu camionul-jucărie a copiilor și conturul masiv al unui „Bucegi” pe străzile noului oraș (tradiționalismul acestui mod de a metaforiza nu diminuează cu nimic elocvența lui).

**DESUETUDINEA
CLIȘEEOR**

(«Mama lui Adrian»)

La al patrulea ei film despre copii, Florica Holban dezamăgește tot mai mult. Ceea ce în primele pelicule fusese demonstrație pasionantă, pornită de la elemente autentice ale cotidianului „surprinse” de aparatul de filmat este înlocuit, în „Mama lui Adrian”, de ilustrația facilă, tezigă, a unor idei majore. Filmul nu are fior, imaginile par clișee vechi, făcute la comandă de un fotograf de cartier, aranjate și dichisite la nesfârșit. Inexistența veridicului mimează pînă și patetismul unor situații reale care — altfel — ne-ar fi putut convinge.

documentarul francez

adică
ce
anume?

Foarte completa retrospectivă de filme documentare franceze (1919—1959), organizată anul trecut în cadrul festivalului de la Leipzig, a fost instructivă și revelatorie. Dintre filmele (toate familiare nouă din auzite) pe care prea puțini dintre noi le văzuserăm însă vreodată, câte mai au astăzi validitate estetică sau măcar informativă? Ce surprinzătoare diferențieri, pe drumul dintre reputație și realitate! În timp ce unele mari nume s-au dovedit a fi mari baloane de săpun, altele — mai mult sau mai puțin necunoscute — ne-au oferit plăcerea descoperirii unor creații până astăzi subestimate.

DEZAMĂGIRI

Astfel, una dintre cele mai amare deziluzii a fost „Călătorie în Congo”, realizat în 1926, film care poartă pe generic numele ireproșabile ale lui Marc Allégret și André Gide. Este de fapt cel mai neglijent și iresponsabil film creat vreodată de un amator turist, cu mult mai primitiv decât triburile pe care le prezintă. Ba mai intervine, spre final, și un fel de „story”, care încearcă, fără prea multă trageră de inimă, să dea o oarecare formă lipsei de gândire. Îmi face impresia că autorii au dat mult mai multă grijă limbajului (elegant) și caracterelor tipografice ale subtitlurilor!

Dar poate că și mai dificilă de suportat a fost dezamăgirea provocată de două creații mai recente, ce nu au cunoscut până acum decât laude: „Șase iunie, în zori” de Grémillon și „Aubervilliers” de Lotar. În scurta notiță istorică din catalogul retrospectivei, Marcel Martin califică filmul lui Grémillon drept „admirabil”, iar Iutkevici scria în 1960, tot despre „Șase iunie”: „Jean Grémillon, autorul acestui document acuzator împotriva războiului este un artist de mare forță...”

Îndrăznește cineva să critice un film cu asemenea subiect? Dar ce a făcut Grémillon cu acest tragic subiect? Nu reiese de loc că și-ar fi folosit „marea forță” dincolo de redactarea unui comentariu (într-o manieră ce nu spune nimic), care să însoțească fragmentele de actualități montate la întâmplare și ruinele frumos fotografiate. Reiese, dimpotrivă, că el a considerat, fiind vorba de un film documentar, că este suficientă existența unui subiect și că de altceva nu mai este nevoie. Similară în nepăsare — atitudinea lui Eli Lotar. „Aubervilliers” nu este de loc „capodopera lirică” și nici „vigurosul pamflet” ce au rămas în memoria lui Marcel Martin. Lotar a filmat o mulțime de lucruri într-un cartier muncitoresc din Paris, Jacques Prévert a scris un comentariu în formă de dialog asupra vieții din Aubervilliers, dar aceste argumente nu sînt suficiente ca să faci cu ele un film. Pelicula rezistă prin Prévert și prin câteva cîntece, dar montajul este de o insensibilitate evidentă. Ca și cum Lotar n-ar fi văzut în viața lui operele lui Ivens, Storck sau Bunuel — el, care a lucrat cu toți acești trei regizori!

BUNUEL

Deși de naționalitate spaniolă și avînd o activitate restrînsă ca documentarist, Luis Bunuel este unul dintre eroii retrospectivei franceze. Pentru prima oară au fost proiectate ambele sale filme documentare, întru emoția celor ce vedeau laolaltă „Pămînt fără pîine” și „Spania 1937”. Primul, rar proiectat, este un film tot atît de durabil ca „Vîrsta de aur”. Nu observasem pînă acum delicatul echilibru stabilit aici între mizeria umană și atitudinea științifică. Menținerea acestui echilibru este necesară pentru atragerea obiectivului permanent urmărit de Bunuel, în cele mai bune filme ale sale — zugrăvirea necrutătoare a unei lumi necrutătoare. Pînă acum „Spania 1937” fusese o legendă: știam că Bunuel pregătise un montaj de actualități privind primul an de război civil din Spania, lucrînd la Ambasada spaniolă din Paris (uităm mereu că fusese însărcinat cu producția cinematografică de către guvernul republican). Pasaje din Beethoven

JANE EYRE DIN NOU PE ECRAN

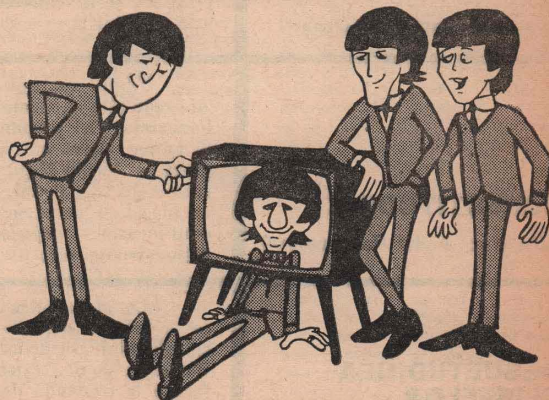
După ecranizarea romanului „Jane Eyre” de Emily Brontë, realizată cu mai mulți ani în urmă de Orson Welles, James Mason va relua modelul literar într-o adaptare finanțată de elși tot cu el în principalul rol masculin. Pentru rolul titular a fost aleasă Rita Tushingham.

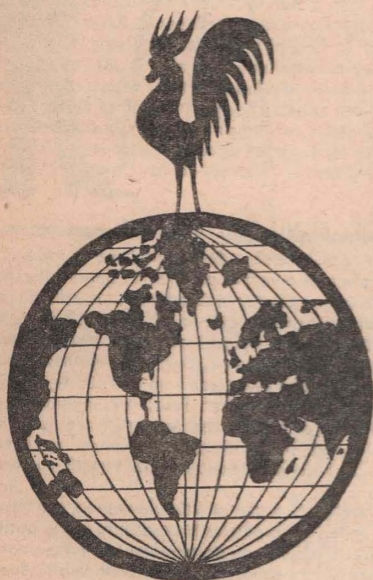
MICHÈLE MORGAN DEBUTEAZĂ LA T.V.

După 30 de ani de carieră strălucitoare în cinema, apariția Michèlei Morgan pe micul ecran al televiziunii franceze, a stîrnit o neobișnuită vîlvă. În regia lui Jacques Doniol-Valcroze, alături de Paul Guers, Michèle Morgan și-a făcut debutul TV în adaptarea povestirii „Iubita” de Lucie Faure. Emisiunea a fost în culori și titlul povestirii a fost dat protagonistei să fie folosit ca o dulce și adevătată poreclă.

SOȚII DELON PE ECRAN

Soții Delon, Nathalie și Alain, vor apare împreună în filmul regizorului Jean-Pierre Melville, „Samuraiul”. Alain va fi un gangster, un ucigaș plătit. Tar Nathalie va juca rolul unei pianiste de jazz. Ei se vor întîlni, se vor îndrăgosti unul de altul... Evident însă că este vorba de un film „negru” în maniera cunoscută a lui Melville, autorul „Denunțatorului”. Întrebat de ce i-a ales pe soții Delon, regizorul a spus: „sînt atît de frumoși și potrivești în viață, că ar fi păcat să nu fie și pe ecran”.





**Correspondență
specială
de la
JAY LEYDA**

alese de Bunuel pentru „Spania 1937” sînt curios de asemănătoare ca efect cu cele alese din Simfonia IV-a de Brahms pentru „Pămînt fără pîine” — sporind și dînd o dimensiune emoțională, controlată, violenței și disperării comunicate de imagini. Atît Bunuel cît și Nicole Védres (în „Paris 1900”) dovedesc că o juxtapunere semnificativă este tot atît de necesară unui film de montaj ca și unuia de ficțiune (vezi așigile cu Chaplin folosite ca fundal în secvența unui bombardament asupra Madridului). Tînărul care a montat „Spania 1937” era Jean-Paul Le Chanois, ce se pregătea pentru propriul său montaj postbelic „In toiul furtunii”.

VIGO

Jean Vigo nu văzuse „Spania 1937”, dar marea sa admirație pentru prima perioadă a operei lui Bunuel și față de atitudinea acestuia de a respinge orice compromis, trebuie amintită atunci cînd privim cu ochi noi primele sale două filme „Apropo de Nisa” și „Inotul”. Nu sînt sigur că la Leipzig a fost proiectată o copie completă, sau perfect ordonată, a „Nisei”, fapt este că toate efectele s-au produs cu exactitate de ceasornic. Este drept că nici contribuția operatorului Boris Kaufman (fratele lui Dziga Vertov) nu e de neglijat. Publicul a ris acolo unde trebuia să ridă și s-a supărat mai tîrziu de ambiguitățile plasate în mod deliberat. Supărarea mea a fost provocată de încercătura impresionantă de cruzime (reapărută mai tîrziu în „L'Opéra Mouffe” de Agnès Varda). Poate că atitudinea crudă a lui Vigo față de cei ce-și pierd vremea pe Promenade des Anglais este mai lesne de justificat, decît brutalitatea cu care Varda îl filmează pe negustorii pîrliți din strada Mouffetard — dar și una și alta mă mîhnesc. Nu există aici nici un fel de îndurare față de vîrstă, de durere, de urîțenie. Există numai o atitudine de cineast juvenil, comparabilă cu atacarea unor călugărițe bătrîne de niște tineri huligani. „Inotul” nu mai conține nimic atît de grav sau de tulburător. Exact așa cum l-a creat Vigo, este o aluzie ușor nemulțumită la șabloanele filmelor de sport, care se încheie cu o glumă. Ambele documentare duc direct la „Zero la putare”, primul său film important (și acesta plin de cruzime). Dar a studiat cineva pînă acum modificările de atitudine ale lui Vigo?

CAVALCANTI și CLAIR

Înainte de a părăsi perioada istorică mai îndepărtată prezentă în retrospectivă, trebuie să notăm cît de bine „se țin” cîteva dintre cele mai vechi reputații. „Doar orele” al lui Cavalcanti este așa cum pretind istoricii — o temelie peste care (pretutindeni) s-a clădit foarte mult. Truvairurile sale vizuale încă mai sînt imitate. Și am avut bucuria de a putea, mai de mult, să examinez negativul original (distrus între timp) și să văd acele ingenioase tăieturi din foarfecă, pe diagonală, fără îndoială inventate ca o glumă despre deșeuri. „Turnul” lui René Clair (realizat simultan cu „Cei doi timizi”) este la fel de muzical ca și celelalte filme ale sale, mute sau sonore, și totodată un model de farmec simplu, fără artificii. Colaborarea asistentului lui Clair — Georges Lacombe — cu Georges Périnal, cel care a filmat „La Tour”, a produs și ea unul din rarele documentare perfecte ale perioadei: „Zona” din 1928. „Zona” prezintă gropile de gunoi ale Parisului folosind o tehnică de montaj paralel care, acordînd acea rezonanță copleșitoare acumulării de obiect și suferință fizică, prefigurează filmul lui Resnais „Noapte și ceață”.

EPSTEIN și ROUQUIER

Renumele lui Jean Epstein este menținut de capodopera sa, „Finis Terrae” (1929), iar toate celelalte creații ale sale prezentate aici ne-au făcut să ne întrebăm cum se poate ca el să fi dat doar o singură operă desăvîrșită? „Mor-Vran” (1930) poate fi „important” doar ca primul său film sonor, dar ceea ce aduce el pe ecran pare a fi asamblarea la repezeală a unor rămășițe de la „Finis Terrae” și alte filmări din Bretania. Artistul care

OPERATOR — REGIZOR

Operatorul sovietic Serghei Urusevski, care a semnat imaginea la filmele „Zboară cocorii”, „Scrisoare neexpediată”, „Aici, Cuba!”, intenționează să adapteze pentru ecran o povestire de Aitmatov, intitulată „Adio, Gulvarya!” Această ecranizare va fi debutul regizoral al lui Urusevski.

CINESTUD '67.

Al treilea festival internațional de film al studenților de la Amsterdam, a ales pentru Marele premiu, din 157 de filme trimise de 28 de țări, documentarul polonez care a avut ca subiect vizita actorului Kirk Douglas la Lodz în 1966.

JEANNE MOREAU.

mireasa, al cărui soț este împușcat ieșind din biserică de la cununie, este protagonista viitorului film al lui François Truffaut, după un scenariu scris de regizor în colaborare cu Jean-Louis Richard și intitulat: „Mireasa purta dolii”.

DRAMATURGH DEVIN SCENARIȘTI

Dramaturgul Harold Pinter a adaptat pentru ecran romanul lui Roger Vailland „Păstrăvul”, aceasta la cererea regizorului care este Joseph Losey. În distribuție: Dirk Bogarde și Simone Signoret.

ADEVĂRUL MĂȘTILOR

Hiroshi Teshigawara, regizorul „Femeii nisipurilor”, dezbate în ultimul său film contradicția dintre adevăr și aparențe. Eroul său, a cărui față a fost mutilată în urma unei explozii chimice, se hotărăște să poarte o mască pentru a putea continua o viață normală alături de soția și prietenii lui. Dar pîrînd masca, ce nu-l reprezintă, propria sa personalitate se modifică.

STATISTICĂ

Critica franceză apreciază că din cele aproximativ 85 de filme — producția franceză din 1966 — 12 merită cu adevărat să fie văzute. De asemenea se constată cîștigul de teren al producției autohtone în fața coproducțiilor. Din 100 de filme, 41 sînt franceze, față de 31 în 1965. A crescut procentul filmelor în culori: 51, din care 34 pentru cinemascop.

„TROFEUL SUTHERLAND” —

Premiul Institutului de film britanic — a fost decernat din 1958 următoarelor filme: *Poveste din Tokio* — Ozu; *Lumea lui Apu* — Satyajit Ray; *Acentura* — Antonioni; *Socul* — Olmi; *Parisul ne aparține* — Rivette; *Muriel* — Resnais; *Hamlet* — Kozintsev; *Pierrot nebunul* — Godard. În anul 1966, premiul „Trofeul Sutherland” — decernat celui mai original și imaginativ film al anului — a fost acordat filmului *Omul care și-a tăiat părul scurt* al lui André Delvaux.



a dat un „Finis Terrae” nu are nevoie să fie scuzat; este însă nevoie să se cerceteze ce a determinat acest unicat din cariera sa. Celelalte filme care au urmat sînt jalnice.

Un alt artist care a dat o operă copleșitoare, pentru ca după aceea să producă în serie filme comerciale lipsite de valoare, este Georges Rouquier. Dacă un Epstein ajunge să depindă tot mai mult de frumusețea exteroară a diferitelor suprafețe, un lucru și mai trist se întîmplă în creația lui Rouquier după „Farrebique”, și anume, o irosire a acelei intensități care la „Farrebique” face să se vorbească și azi de o experiență emoționantă. Cum se poate oare ca istoria documentarului francez să se poată fali cu două realizări de asemenea calibru și în același timp să fie trasă înapoi de felul cum a evoluat apoi cariera regizorilor respectivi?

Documentele demonstrează că ideea filmului „Farrebique” exista din 1941, dar nu a putut fi realizată de Rouquier decît începînd din 1944 și sfîrșit abia doi ani mai tîrziu. În consecință, scurt metrajele lui Rouquier din perioada 1941—1944 (o perioadă urtă din istoria Franței) pot fi considerate ca schițe pregătitoare ale capodoperei. Astfel „Dogarul”, realizat de Georges Rouquier în 1942 și prezentat la Leipzig, conține — în stare embrionară — toate elementele de bază ale lui „Farrebique”: atracția și siguranța tehnică a filmului descînd direct din relația dintre meșteșugarii filmați și activitatea lor zilnică. Rouquier învață să nu-i stînjenească, învîșă să intre în rezonanță cu ritmul vieții și muncii celor oameni; el subliniază cumpătarea lor și modul calculat în care strîng banii, preocuparea de a-și asigura viitorul — trăsături ce vor căpăta un rol dramatic în „Farrebique”.

EI NU SÎNT EPIGONI

A fost o deosebită plăcere să vedem filme bune cu rădăcini adînci în trecutul cinematografiei, să o vedem pe Yannick Bellon plecînd cu „larba de mare” din punctul în care Epstein a abandonat căutările; să fim martorii evoluției sigure a lui Reichenbach, care în „O inimă atît de mare” îmbogățește tema singurătății cu un omagiu adresat celor mai bune trăsături ale documentarului francez dinaintea sa — „Hôtel des Invalides”; obiectivitatea umană a lui Rouch, decorativă avangardă a anilor '20. Reichenbach învață pînă și din greșelile lui „Aubervilliers”. Felul în care combină el cele mai ușoare tușe impresioniste cu obiecte concrete izbitor, face ca filmul său să-și găsească un stil propriu. Am avut, de asemenea, ocazia să vedem ce departe a ajuns Reichenbach față de debutul său turistic cu „Chipuri pariziene”.

Din fericire, filmele cunoscute în ultimele decade, confirmă reputația regizorilor lor. Părerile sînt împărțite în ceea ce privește posibilitatea de a mai vedea vreodată ieșind un nou documentar din mîna unor maeștri ca Franju și Resnais. Este un fapt și pozitiv și negativ. Ruspoli (vîna de cruzime mai sus pomenită reapare la el în „Ultimul pahar”) și Menegoz (care a realizat și un reportaj admirabil — „Trăiască docherii”) sînt preocupați tot mai mult de „lucruri mari” și bănuiesc că s-ar putea ca și alți documentariști proeminenți ai acestor ani — Chris Marker și Jean Rouch — să părăsească și ei acest domeniu, lăsîndu-l în seama unor exploratori, savanți, artiști — mai tineri.

Este perfect logic ca filmul documentar să servească drept peninieră și școală pentru „filmele de ficțiune”; chiar în Anglia sau în Uniunea Sovietică, unde condițiile permit documentariștilor o dezvoltare mai consistentă și continuă, s-au înregistrat totuși evadări care nu s-au soldat cu reînnoțării. Filmul documentar francez are însă, în mod evident, o structură mai amorfă, greu de divizat în categorii stricte și, în același timp, își schimbă cu mare rapiditate slujitorii. Poate și din această cauză s-a realizat atît de tîrziu o retrospectivă de asemenea ambițioasă anvergură — prima cu această temă.

PETER HALL,

numit „boss-ul cel mare” de la Royal Shakespeare Company, debutează în regia de film.

EXCEPȚIE

Se pare că pentru prima dată în 182 de ani, ziarul englez „The Times” a publicat pe prima pagină o reclamă cinematografică; e vorba de filmele „Un om pentru toate anotimpurile” și „Femeia îndărătnică.”

A MURIT ANTHONY MANN

La 60 de ani, Anthony Mann părea să aibă în față încă o lungă carieră, cînd o criză cardiacă l-a doborît la Berlin. Turna tocmai filmul „Un dandy în aspic” cu Laurence Harvey și Mia Farrow. După ce a debutat ca actor, Mann, devenit asistent, apoi regizor la Hollywood, s-a lansat, în 1949, cu „Brigada sinucigașilor”. Talentul său viguros, inteligent, concepția sa originală despre cinema, l-au impus curînd, atît cineaștilor, cit și marelui public. După o serie de filme cu tramă polițistă, capodopere ale genului, el a trecut la mari adaptări: „Cidul”, „Căderea imperiului roman”. Știa să dirijeze mari ansambluri spectaculoase, scoțînd totodată în relief aspectul omenesc, sensibil, autentic al personajelor. Printre actorii condași de el, îi amintim pe Garry Cooper, James Stewart, James Mason, Charlton Heston, Sophia Loren, Omar Sharif. O dată cu Anthony Mann a dispărut unul din giganții cinematografului contemporan.

JULIE CHRISTIE O „DARLING” VICTORIANĂ

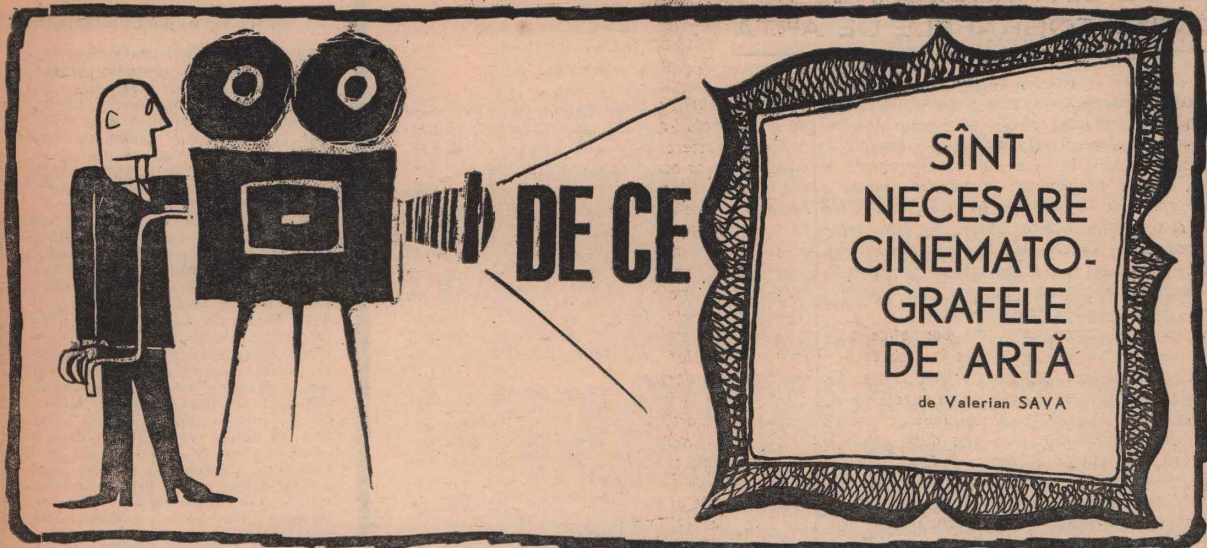
John Schlesinger rămîne realizatorul preferat al actriței Julie Christie care a turnat pentru el, pînă acum, „Billy mininosul” și „Darling”. De curînd ea a terminat, în regia aceluiași Schlesinger, un film adaptat după romanul lui Thomas Hardy, „Departee de mulțimea înfierbîntată”, o povestire de moravuri din Anglia victoriană, dar mai ales o povestire de dragoste centrată pe încîntătorul personaj feminin, Betsabée Emerdene, adică în film, Julie Christie. Partenerii ei: Terence Stamp, Alan Bates și Peter Finch.

70 mm

este deviza recent înființatei „Movie-Rama Color Corporation” de la Hollywood. Primul film produs pe acest nou format de peliculă se intitulază „Fantomă gri”.

NEÎNDOULECAT

Cu ocazia împlinirii a 91 de ani, marele violoncelist spaniol Pablo Casals a fost sărbătorit și la Barcelona. Municipalitatea i-a decernat un premiu și a autorizat difuzarea unui film turnat în străinătate și consacrat maestrului. Din exilul său cuban, Pablo Casals a acceptat și recompensa și omagiul; dar a refuzat să vină să le primească pe pămîntul natal. El a părăsit Spania în timpul războiului civil și a declarat că atîta timp cît Franco va fi în viață piciorul lui nu va mai călea în țara dictatorului.



Iată o întrebare și un titlu care vor suna probabil destul de ciudat peste un număr de ani. S-ar putea ca o asemenea întrebare să facă deliciul celor care vor cerceta revistele de film ale deceniului al șaptelea, tot așa cum pentru noi au intrat azi în desuetudine dilemele și disputele născute cu decenii în urmă de întrebarea dacă filmul este sau nu artă.

Unul din aspectele cele mai litigioase ale vieții cinematografice — a cărui punere în discuție, sub toate aspectele, nu trebuie să surprindă pe nimeni — îl constituie organizarea rețelei de difuzare a peliculelor. Devine tot mai evident faptul că în ordinea unor reale preocupări de cultură în acest domeniu, evoluția artei filmului și exigențele unui public tot mai diferențiat, fac ca mijloacele și formele actuale de difuzare să nu mai satisfacă. Sistemul unei rețele unice și uniforme de cinematografe corespunde tot mai puțin proporțiilor, structurii și factorii producției cinematografice care cere un cadru mai variat și mai adecvat de valorificare. Aceasta este o cerință relativ recentă dar care se impune tot mai acut. Organizarea unor proiecții publice în cinemateci și înființarea unui sistem paralel de proiecții în cinematoclubi au intrat în obșnuit de-abia în perioada postbelică. Dar aceștia au fost doar primii pași.

Treptat, a apărut necesitatea de a se trece de la această organizare amatoristică și izolată a unor proiecții cu filme de artă, la o formă superioară a acestor activități. Și astfel, nu numai în țările cu o bogată tradiție și cu o cultură cinematografică avansată, dar și în unele țări care-și dezvoltă de-abia în ultimul timp viața cinematografică, a luat ființă o rețea specială de cinematografe de artă. În Franța, de pildă, există în prezent peste 100 de astfel de cinematografe, dintre care 40 la Paris. În Polonia, s-au înființat cinematografe de artă în toate orașele importante.

La mijloc nu e — cum s-a spus sau se mai crede — un capriciu ciudat al unor grupuri restrânse de pasionați, ci rezultatul unei dezvoltări firești, necesare și legitime. Pe aici trece firul evoluției care a pornit de la pelicula realizată și prezentată ca articol de curiozitate și de consumație comercială și care a dus în câteva decenii la nașterea și afirmarea unei arte noi, cu o dezvoltare uluitoare. E vorba, tocmai de aceea, de un proces care nu poate fi perceput instantaneu și cu ușurință și nici anticipat cu precizie de către întreaga multitudine de factori ai vieții cinematografice. Iar prejudecățile sînt per-severente.

Se ignoră, de pildă, că alte forme spectaculare de difuzare a artei și-au câștigat la rîndul lor de-a lungul secolelor o extraordinară diversitate de mijloace, de auditorii și de ambianțe. Nimănu-l nu i se pare că se produce o discriminare nefirească dacă, să zicem, în domeniul artei muzicale ființează paralel instituții cu totul distincte, cu sedii și statute diferite: orchestrele simfonice, opera-opera, formații de muzică ușoară etc.

Discuțiile despre repertoriul cinematografelelor — frecvente de cîțiva ani în presa noastră — sînt probe elocvente ale faptului că viața noastră cinematografică ia tot mai mult act de ea însăși. Dar aceste discuții riscă să se mențină la nivelul unor generalități și doleanțe inoperante, atîta timp cît nu se abordează cu toată seriozitatea problema creării unei rețele de cinematografe de artă.

Ca și alte aspecte care țin de arta atît de complexă a filmului, nici această discuție nu are șanse să intre pe terenul eficacității dacă sînt ignorate aspectele ei organizatorice și materiale, prezente și de perspectivă. Posibilitatea de a prezenta pe ecrane mai multe opere reprezentative ale unor creatori de seamă, șansa de a face mai larg accesibile marile valori ale ecranului sînt direct condiționate de crearea unui cadru adec-

● Nicole Courcel și Rex Harrison vor interpreta pe Broadway piesa „Calul leșinat” de Françoise Sagan.

● După Clouzot, documentaristul François Reichenbach a făcut un film despre dirijorul Herbert von Karajan, în timp ce dirija „Walkyria” la festivalul de la Bierut.

● Fernandel va relua, pe ecran, rolul principal din „Désiré”, piesă de Sacha Guitry, jucată — pe scenă — de Sacha Guitry. Tot Sacha Guitry a fost acela care, înainte de a muri, l-a desemnat pe Fernandel pentru rolul Désiré în film.

● Dino de Laurentiis pregătește „Don Quijotte” cu Peter O'Toole și Alberto Sordi, acesta din urmă, evident, în Sancho Pança.

● În filmul „Lago” după cartea lui Claude Rank, Jean Marais va interpreta primul rol negativ din întreaga sa carieră: un fost ofițer din timpul războiului din Algeria, transformat în gangster.

● Noaptea se teme de soare”, primul film algerian pe ecran lat, semnat de regizorul Mustafa Badie, durează 3 ore, comportă 52 de decoruri, 25 de roluri de primă mărime, 120 de interpretări secundare și 1500 de figuranți. Turnarea a durat 2 ani.

● Alberto Moravia a fost numit Președintele celei de a 28-a ediții a Festivalului cinematografic internațional de la Veneția.

● Gilbert Bécaud, devenit compozitor, e-te cu totul absolvit de înregistrarea unei noi versiuni a faimoasei sa „Opera din Aran”. Proiecte cinematografice? — La iarnă va turna un film despre Fragon care a fost Bécaud-ul de la începutul acestui secol.

NOI DINASTII

● Fiul lui Rex Harrison, Noel Harrison, își va face debutul pe ecran (el fiind actor de teatru) alături de Nathalie Wood în filmul „Oameni foarte neobișnuiți”.

● Fiica lui James Mason, tînăra actriță Portland Mason, a fost aleasă pentru un rol de mare întindere în filmul regizorului David Greene, „Mister Sebastian”. Alături de ea vor mai apare Dirk Bogarde și Susannah York.

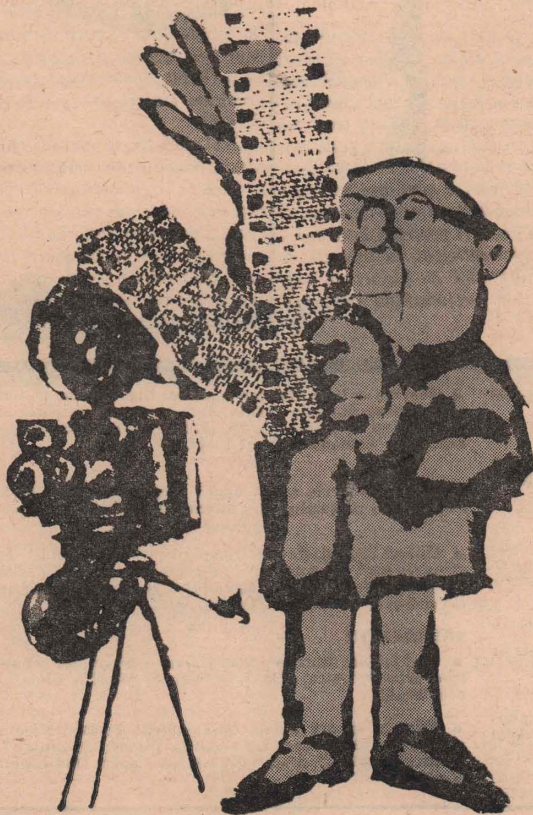
DE CE SÎNT NECESARE CINEMATOGRAFELE DE ARTĂ

vat care să permită ridicarea treptată a nivelului de cultură cinematografică a unor pături tot mai largi de spectatori. După cum s-a dovedit în repetate rânduri, în lipsa unor cinematografe de artă, simpla programare în rețeaua comună a unor opere de valoare n-a făcut decât să aducă uneori prejudicii acestor opere. Nu este nevoie să mai cităm filmele care au căzut după câteva zile, întrucât au fost prezentate pe neașteptate, în cinematografe obișnuite, unui public neavertizat, fără o publicitate prealabilă.

În evoluția cinematografelei postbelice s-au produs unele mutații însemnate în ceea ce privește diferențierea categoriilor de filme. De acest proces e firesc să țină seama și rețelele de difuzare. În anii 20 și 30 cei mai de seamă creatori se diferențiau mai ales după genurile pe care le practicau. Chaplin și Clair realizau comedii; Ford-westernuri, Hitchcock-filme polițiste. Astăzi este însă cu neputință să grupăm, pe mării regizori după criterii de gen. Și Antonioni, și Richardson, și Truffaut, și Kurosawa, și Kramer, și Wajda, și Bergman și aproape toți marii cineaști contemporani constituie o grupare destul de unitară sub raportul genului dramatic. Diferențierea cineaștilor și a filmelor nu se mai produce pe orizontală, la un nivel egal de accesibilitate. Se schitează în schimb o stratificare în adâncime, pe verticală, începând cu o grupare tot mai prestigioasă de creatori de artă care dezvoltă filmul în direcția eseului filozofic și a altor specii noi, adesea cu un pronunțat caracter experimental, presupunând un spectator cultivat și preocupat de valorile grave ale artei. Urmează producția medie, care creează ambianța și

susține eforturile școlii de artă și în fine producția de serie căreia i-au fost rezervate filmele cu pronunțate caractere de gen. De aceea ni se pare veștă o idee ca aceea de a continua eventual specializarea sălilor de proiecție doar prin profilarea unui cinematograful pentru filmele de aventuri, a altuia pentru comedii etc. Nici intenția de a crea un cinematograful la care să ruleze filme premiate la festivaluri nu e mai generoasă, știindu-se că filmele premiate nu sînt totuna cu filmele de valoare, mai ales dacă avem în vedere multitudinea festivalurilor și abundența nemăsurată a premiilor care de multe ori nu acoperă decît merite derizorii.

Un număr la început relativ restrîns de cinematografe de artă ar crea în schimb cadrul organizatoric și material necesar unei activități de profunzime și multilaterale. Filmele de artă ar fi scoase de sub imperiul hazardului. Aceste cinematografe ar cultiva stăruitor interesul pentru arta filmului în cercuri de spectatori tot mai extinse. Înființate la început, concomitent, în orașele cu o viață culturală deosebit de intensă, ele s-ar putea apoi înmulți, pe măsura creșterii interesului spectatorilor și mai ales o dată cu dezvoltarea mult așteptată a mișcării cinecluburilor. Nimic nu ar împiedica, desigur, ca unele filme prezentate în premieră la cinematografele de artă să fie apoi reluate în rețeaua obișnuită. Cinematografele de artă ar fi deci și „cinematografe de încercare”, facilitînd transferul valorilor către toate categoriile de spectatori și susținînd în mod eficient ridicarea nivelului pregătirii lor estetice, în cadrul procesului unitar de dezvoltare a culturii noastre socialiste.



UN SECOL INTOXICAT CU IMAGINI

Otensivă violentă a imaginilor (publicitate, povești desenate apărute în revistele de mare tiraj, fotografii de modă etc.) apărută în viața noastră modernă a devenit în ultima vreme tema citorva filme, prezentate anul acesta la Cannes: „Blow up” al lui Antonioni, „Jocul de-a prima” (Alain Jessua) și „Asasin ales pe sprînceană” de Philippe Fourastie.

Îată cum precizează Alain Jessua scopul filmului său: „N-am intenționat un film despre benzi desenate, ci despre intoxicația civilizației noastre cu imagini - afișe, TV, publicitate și aceste faimoase benzi desenate. Banda desenată nu e aici decît un simbol. Un diapazon. Eu nu vizez numai imaginea din benzile desenate, ci spiritul acestor benzi, mobilitățile lor primitive: violența, erotismul, sadismul. Ele aruncă oamenii într-un fel de viață ireală, destinată să ne facă să uităm viața și problemele noastre. Ceea ce mă agasează este sadismul înspăimîntător din jurul acestor desene naive. Prin culorile lor violente, ele obișnuiesc oamenii cu un realism ieftin, un fel de transpunere lăsa într-o altă lume”.

Tot un autor de faimoase benzi desenate este eroul filmului de debut al tinărului Philippe Fourastie, care își începe cariera după o îndelungă asistență pe lângă Grandgier, Dellanoy, Godard, Chabrol. „Am debutat cu un film polițist. E mai ușor de vîndut. Tema: ispășirea unui băiat care-și câștigă viața desenînd aceste faimoase povești în imagini, ajunge în pragul sinuciderii și învață în sfîrșit să trăiască. Am vrut să depășesc însă stilul propriu filmului polițist, să ies de pe drumurile bătătorite... Pentru mine cinematograful este o istorie construită și o scriere care permite să depășești subiectul. De aici necesitatea, pe de o parte a unei mării livrabile, iar pe de altă parte a unui film modern. Să te menții cumva între Eisenstein și Pagnol, (și totuși numai în șase săptămîni) cînd ție îți place la Godard, trecînd prin Forman.” (Din distribuție: Bernard Noël, Duda Cavalcanti, Guido Alberti.)

MOSCOVA '67

Printre cei care fac parte din juriul Festivalului internațional al filmului de la Moscova din anul acesta se află: Robert Hossein, Leslie Caron, Kirk Douglas. Ca oaspeți se anunță: Claude Lelouch, Godard, Jacques Perrin, Marie-José Nat. Se presupune că „Zidul”, după Sartre, va reprezenta Franța la acest festival.

CERVANTES

După o întrerupere de câteva luni, a fost terminat în sfîrșit filmul „Cervantes” închinat vieții marelui scriitor. În rolul titular, Horst Buchholz alături de care vor mai apare Gina Lollobrigida, José Ferrer, Louis Jourdan și Lewis Jordan.

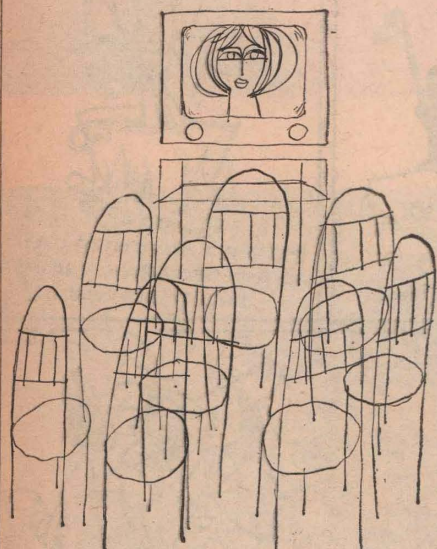
DUPĂ 20 DE ANI

Pentru prima oară, după 20 de ani, Ingrid Bergman se va sui pe o scenă americană. Ea va fi vedeta companiei Center Theatre Group în piesa lui O'Neil, „More State Mansions”. Ultima dată cînd Ingrid Bergman a apărut într-un teatru american a fost în stagiunea 1946—1947, pe Broadway, în piesa lui Maxwell Anderson „Joan din Lorena”.

filmul în televiziune



Hai mai repede cu decorul că începe emisiunea...



Vă mulțumim pentru atenție...

Filmul la televiziune înseamnă cultură cinematografică pe ecranul mic — și cred că acum se face destul de mult și cu istețime în această privință. O chestiune asupra căreia vom reveni. Filmul în televiziune reprezintă cantitatea impozantă de peliculă ce se cheltuiește în alcătuirea majorității emisiunilor. Telegazeta, telegazeta, teleglobul, telemagazinul — și nu numai ele — se bizuie în cea mai mare măsură pe banda de celuloid. Creația cinematografică propriu-zisă ocupă, deocamdată, la televiziune un loc restrâns, aici s-au lansat puțin regizori. Tehnica cinematografică, utilizată însă foarte larg, fiind acum o componentă a structurii imaginii ce se zămislește în videocaptor.

TELE-EFORTURI

În faza ei adolescentă, televiziunea colectează cu nesăț cunoștințe și mijloace ale altor domenii. Acesta îi e drumul, de altfel, de la naștere. N-a fost inventată în forma pe care o cunoaștem. Întii a descoperit Roziing tubul catodic, pe urmă a experimentat Baird, la Londra, transmisii la distanță, cu sisteme mecanice imperfecte, apoi a născocit Zvorikin iconoscopul și de-abia reunirea anevoioasă, într-un ritm decenal, a tuturor elementelor acumulate, a dus la mașinăria electronică de azi.

Viteza de lucru și promptitudinea de care trebuie să dea dovadă operatorii și monteurii au determinat o creștere continuă de meserie și, mai ales în ultimul an, o acuitate gazetărească în sesizarea faptului și organizarea demonstrației. Mai apar și redactori pricepuți în a asigura o cursivitate rezonabilă desfășurării imaginilor. E însă resimțită absența regizorului, a operatorului-artist, a monteurului de calificare superioară.

Priviți cu luare-aminte interviurile înregistrate pe peliculă: un om vorbește minute întregi din același unghi, în prim-plan, într-o lumină albă, mată, care-i face chipul făinos. Brusc, o săritură în plan mijlociu, cu lumină palidă, cadaverică, în timp ce vorbitorul sare și el dintr-o idee în alta — dar de unde înainte avea un glas tenoral, acum coboară spre profunzimi baritonale. A fost deci filmat în momente diferite dar între cele două imagini nu s-a intercalat cuvenitul plan de legătură.

TELE-EREZII

Alteori, interviuatul ridică tonul spre punctul culminant al frazei și e întrerupt acolo, deși e limpede că nu-și propusese să se oprească. Plimbându-ne prin niște restaurante care s-ar fi convenit să aibă mâncăruri specifice dar nu le au, reporterul alert, îi oferă microfonul unui responsabil, unui bucătar, unui ospătar pentru a afla „de ce” se întâmplă așa și nu altminteri. Dar tocmai când anchetatul trage aer în piept ca să-și formuleze explicația, aparatul o zbughește printre frigărui ori poloboace și auzim vocea urgentă a redactorului comentind nevăzut și zglobiu chestiunea din punctul său de vedere; ca într-un vechi film comic, în care Gruchio Marx salută grăbit cite un cunoscut, întrebându-l din mers „ce mai faci?” și rugându-l numaidecât: „nu-mi spune acum, că n-am vreme”.

Dacă între comentariu și imagine nu se stabilește o legătură internă, necesară, se creează momente în care ele se stingheresc reciproc pînă la dezordine. Nu se poate pune orice fotografie pe indiferent care text. Părerea că spectatorul va asculta în primul rînd, fără să vadă, ori va privi în primul rînd, fără să audă ce i se spune, e o iluzie copilărească.

Observați cu atenție sarabanda de imagini răzlețe și uneori fără nici o relație cu comentariul, la cite o rubrică economică. Cineva își exprimă părerea că mărfurile nevandabile apasă greu pe spinarea consumatorului și în imagine se perindă, alandala, suveici, o fată cu basma, un camion, un om care numără rafturi, cartonaje necitite, clădiri, un magnetofon în funcțiune, străzi, pietoni, un lift. Această eteromorfie nu are alt țel decît disimularea comentariului prea lung și care, servit ca atare, ar deveni fastidios. Rezultatul e că atenția spectatorului, solicitată în direcții contrarii, se împrăștie. Cinematografic, montajul își pierde aici rostul, imaginea se volatilizează, textul rostit în trombă, fără nici un respiro, își rătăcește sensurile.

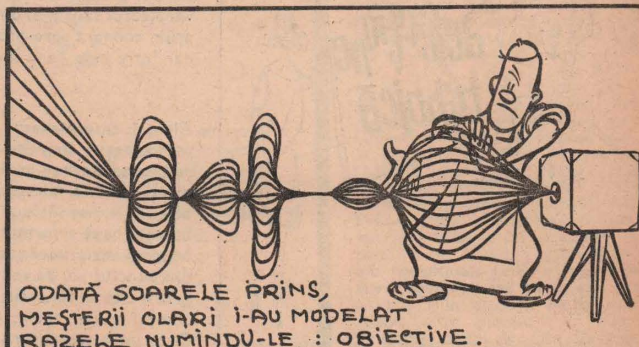
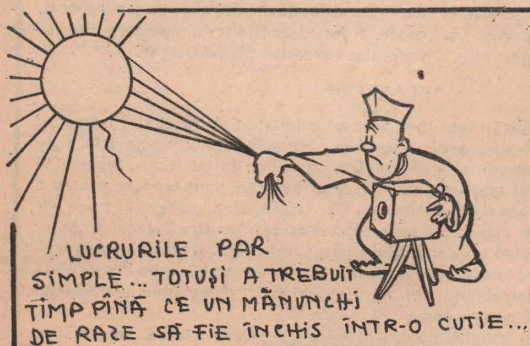
CINE-EREZII

Sînt rare și întâmplătoare eforturile de compoziție a cadrului. În convorbiri, oamenii stau alături și operatorul panoramează peste chipuri de la dreapta la stînga și invers — ceea ce poate fi justificat într-o emisie, în spațiul strîmt de pe platou, dar nu mai are motivație pe peliculă. Sau se amorsează omul televiziunii, pentru a fi văzut din față celălalt, invitatul. Mesele-rotunde sînt aici... liniare, nu prea există profile. Cînd cineva începe a zice ce are de zis, aparatul de luat vederi îngheață cit timp oratorul își susține expozeul. Evident, aparatele portabile, cu care ești nevoit uneori să lucrezi în tempo-ul condeiului pe hîrtie, nu dau posibilitatea studierii cadrului; uneori cadrul nici nu poate fi organizat ci doar ales de către acești iuți și ageri reporteri; iar alteori nici de alegere nu mai poate fi vorba, ci pur și simplu de reținerea instantanee a faptului. Dar cîsururile și erezile de cinematografie se întîlnesc nu numai în peliculele întâmplătoare, cu rol strict funcțional și auxiliar. Documentare create aici suferă și ele de inconsistențe acinematografice; nu e încă o preocupare depășirea fazei elementare de stăpînire a tehnicii de bază a filmului. Se preiau pe peliculă mijloace plate ale emisiunilor în direct, nevoite să se restrîngă din condiții obiective. Dar de vreme ce chiar în condițiile date sînt citeodată rezultate remarcabile (de pildă, la Reflector ori la Telegazeta), aceste rezultate se cuvin a fi considerate etalon. Ele îndreptățesc cerința unui plus de calitate artistică și tehnică a filmului în televiziune, pentru un spor, necesar, de frumusețe eficientă și suplețe specifică.

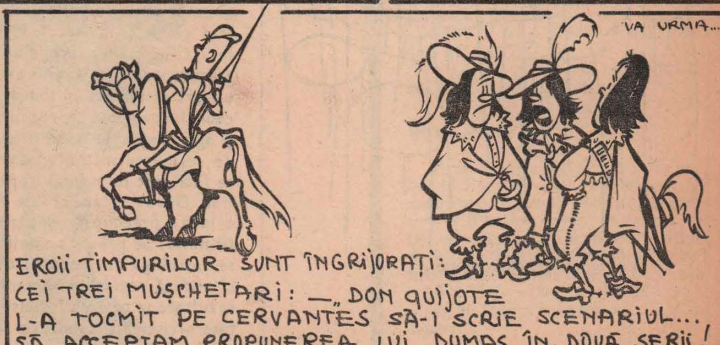
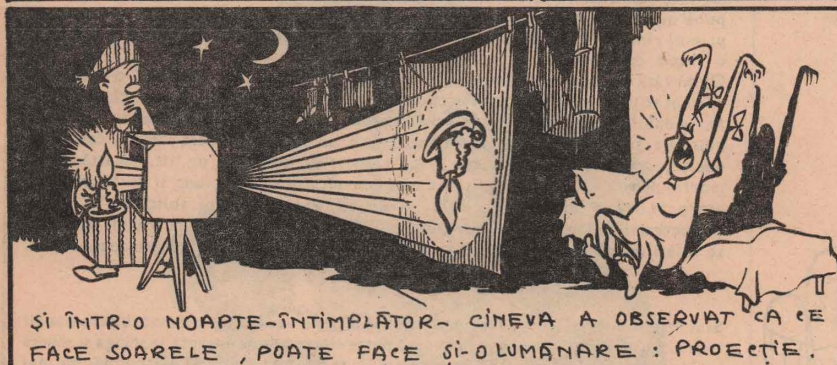


GOPO:

SCURTĂ ISTORIE A CINEMATOGRAFULUI (VI)



SCENARIU ȘI DESENE : GOPO.



VA URMA...

DOMNIȘOARELE DIN ROCHEFORT

Poezie, duiosie, eleganță, dezinvoltură, fantezie, vis: câteva cuvinte cu care s-ar putea defini talentul realizatorului francez Jacques Demy (autorul «Umbrelor din Cherbourg»). El are darul de a transforma realitatea într-un vis frumos (și colorat), iar pe eroi, oameni obișnuiți, oameni de fiecare zi, în personaje de basm. Măcar pentru 90 de minute...

«Domnișoarele din Rochefort» este un film de autor. Scenariul, dialogurile, regia aparțin lui Jacques Demy. Dintre interpreți îi amintim pe Catherine Deneuve, Françoise Dorléac, Danièle Darrieux, George Chakiris, Gene Kelly și Michel Piccoli.



Cele două surori cîntînd și dansînd la bilciul din Rochefort.

Danièle Darrieux, în rolul mamei celor două gemene.



Blonda Catherine Deneuve și roșcata Françoise Dorléac.



DEBUTUL

Ideea de a-mi face din actorie o profesie a venit treptat. De fapt la început n-a fost o hotărâre precisă. Cred mai mult că o predispoziție sufletească anume, o înclinație spre analiză, spre descoperirea intimului lucrurilor, m-a determinat să aleg această meserie care înseamnă tocmai apropierea de emoțiile, sentimentele și gândurile ascunse ale omului. Primele contacte cu scena le-am avut din liceu.

TEATRUL

Am avut norocul unor roluri foarte variate ca gen, vîrstă, temperament. Am jucat la Naționalul din Craiova, București, Cluj și iar la București. Am lucrat cu regizori foarte diferiți, roluri diferite. De la Euripide, Shakespeare, la Bernard Shaw, Oscar Wilde, Tennessee Williams, la Mirodan, Lovinescu sau Cehov.

FILMUL

Debutul în "Le mere" - filmul de diplomă al lui Iulian Mihu și Manole Marcus - m-a ajutat mult. Apoi "Blanca", tot un film-diplomă al lui Mihai Iacob. "Ora H", "Furtuna", "Darclee", "Omul de lîngă tine", "Dragoste lungă de-o seară", fie în roluri principale, fie în altele episodice, mi-au dat posibilitatea să-mi rotunjesc în mod divers experiența. Totuși cel mai apropiat rol rămîne "Darclee", poate și pentru că m-a solicitat să împlinesc personajul mai mult din datele sufletești decît din cele fizice, care inițial cereau o femeie foarte frumoasă, plină de vigoare. Astfel, Darclee a devenit o femeie obisnuită, cu un fizic obisnuit, dar cu un potențial interior care o diferențiază de acest "oarecare". Acum, "Gioconda fără suris" îmi oferă o adevărată partitură actricească. Sper să reușesc în redarea aceluia "calm geome - tric" de care vorbește eroina.

TELEVIZIUNEA

O formă de spectacol care te solicită mult prea mult din punct de vedere nervos ca s-o iubești în mod deosebit. Televiziunea îmi dă senzația ireparabilului. Nu-ți permite corectura și deci nici greșeala. Am jucat în câteva dramatizări după Dostoievski, Stendhal și în piesa lui Lovinescu, "Ospetele în faptul serii".

- Ce creații actricești v-au impresionat în mod deosebit ?
- Geraldine Page. Întîlnirea cu ea în viață, în Statele-Unite, a fost la fel de emoționantă ca și întîlnirea cu ea pe ecran. Marea ei disponibilitate sufletească, trăirea intensă exprimată modest, m-au făcut să înțeleg mai bine unele din sursele talentului ei. Apoi Audrey Hepburn și Ingrid Bergman. Iar pe scenă, ca și în film, întotdeauna, Eugenie Popovici.
- Dacă n-ai fi fost actriță ce profesiune v-ai fi ales ?
- Mi-ar fi plăcut să fiu medic, să vindec suferința. Și meseria noastră alină, ajută într-un fel omul să devină mai bun, mai drept, mai sensibil. Deseori am observat că medicii sînt foarte buni spectatori.



SILVIA POPOVICI

- Care este după părerea dvs. vîrsta ideală a actorului ?
- Mie îmi convine să spun 30. Dar cred că așa și este. Atunci cînd nu ești nici prea tînr pentru a fi lipsit de experiență și totodată de o așezare, o pondere, dar nu ești nici prea bătrîn ca să te simți prea distanțat de viață. De fapt, vîrsta ideală a actorului este vîrsta maturității, pe care talentul o poate prelungi însă dincolo de limitele ei fizice.
- Ce calități considerați indispensabile pentru a trăi ?
- Sociabilitatea. Nu în sensul superficial, ci aceea sociabilitate care te obligă să înțelegi și să ții seama de prezența și dorințele celor din jurul tău.
- Defectele cele mai reprobabile ?
- Egoismul și invidia.
- Ce vă caracterizează ?
- Din păcate, emotivitatea. Din fericire - voința care mă ajută s-o stăpînesc.

IDOLII-CA TOȚI MURITORII

SOPHIA LOREN: cea mai frumoasă femeie cu ochelari.

Sophia Loren, care-și datorează cariera participării la un concurs de frumusețe unde a obținut titlul de «Miss Italia», este de curând și învingătoarea unei competiții mai originale ținută la Londra pentru a desemna pe «cele mai frumoase femei care poartă cu cea mai mare grație ochelari cu dioptrii». Fără îndoială că acum Sophia — așa cel puțin comentează malițioșii — va deveni preferata breslelor de opticieni.



J O H N WAYNE: june prim și bunicul a 14 nepoți

John Wayne regele cow-boyilor, idolul femeilor de pe cele 5 continente este, la 60 de ani, bunic pentru a 14-a oară. Una din fiicele lui, de astă dată Belinda, soția avocatului Greg Munoz, a ridicat ștacheta bunciei celebrului actor. Ceea ce nu-l împiedică să-și păstreze însă neatință tinerețea și să continue să joace în 3—4 filme pe an.

CLAUDIA CARDINALE: «opt ani i-am spus că sînt sora lui»



Coșmarul Claudiei Cardinale a luat sfârșit. Măritîndu-se cu producătorul Franco Cristaldi, actrița a putut să recunoască în fața opiniei publice că are un băiețel născut acum opt ani și jumătate. Tatăl a rămas «un necunoscut». De ce totuși Claudia a trăit un coșmar? Pentru că în Italia nu se poate admite ca o femeie să aibă copii fără să fie măritată. Pentru că «fani» celebrei vedete ar fi fost dezamăgiți dacă ar fi știut de acest «păcat» al vedetei. Pentru că o femeie stigmatizată nu ar fi putut nicicînd avea o carieră strălucitoare ca aceea a Claudiei Cardinale. Pentru că, în sfîrșit, publicitatea — mai ales ea ar fi avut prea mult de suferit. Drept care Claudia a fost nevoită să ascundă pînă și propriul ei copil că îi e mamă. Patrick — căci așa îl cheamă — credea că are o soră mai mare. Acum totul s-a terminat cu bine: Claudia, măritată, are în sfîrșit «voie» să aibă un copil.



MONICA VITTI: «Sînt o femeie urîță»...

Un fragment dintr-un interviu acordat recent de Monica Vitti: «Sînt o femeie urîță. Din cauza asta sînt severă și exigentă cu fotografiile. Dacă ei nu mă flatează, producătorii n-or să mă mai vrea. Asta este realitatea și trebuie să țin seama de ea.

Știi de ce am rămas atîta ani actriță de teatru? Pentru că nu puteam altfel, pentru că nu eram destul de frumoasă pentru ecran. Asta e adevărul. O actriță de film trebuie să fie, mai înainte de orice, frumoasă. Dacă e și plăcută, cu atît mai bine. Ați văzut-o pe Rita Tushingham, acest monstru de curaj, care a turnat «Gustul mierii»? Dacă fata asta s-ar fi născut în Italia, fiți siguri că niciodată nu s-ar fi găsit un producător care să-i încredințeze un rol. Pentru mine, ca actriță, a fost un imens noroc să întîlnesc un artist ca Antonioni. Fără el aș fi rămas o modestă actriță de teatru, cu nasul prea puțin fotografic ca să pot face film...»

DEBUTUL

Ideea de a-mi face din actorie o profesie a venit treptat. De fapt la început n-a fost o hotărâre precisă. Cred mai mult că o predispoziție sufletească anume, o înclinație spre analiză, spre descoperirea intimului lucrurilor, m-a determinat să aleg această meserie care înseamnă tocmai apropierea de emoțiile, sentimentele și gândurile ascunse ale omului. Primele contacte cu scena le-am avut din liceu.

TEATRUL

Am avut norocul unor roluri foarte variate ca gen, vîrstă, temperament. Am jucat la Naționalul din Craiova, București, Cluj și iar la București. Am lucrat cu regizori foarte diferiți, roluri diferite. De la Euripide, Shakespeare, la Bernard Shaw, Oscar Wilde, Tennessee Williams, la Mironid, Lovinescu sau Cehov.

FILMUL

Debutul în "La mere" - filmul de diplomă al lui Iulian Mihu și Manole Marcus- m-a ajutat mult. Apoi "Blanca", tot un film-diplomă al lui Mihai Iacob. "Ora H", "Furtuna", "Darclee", "Omul de lângă tine", "Dragoste lungă de-o seară", fie în roluri principale, fie în altele episodice, mi-au dat posibilitatea să-mi rotunjesc în mod divers experiența. Totuși cel mai apropiat rol rămîne "Darclee", poate și pentru că m-a solicitat să îmi împlinesc personajul mai mult din datele sufletesti decît din cele fizice, care inițial cereau o femeie foarte frumoasă, plină de vigoare. Astfel, Darclee a devenit o femeie obișnuită, cu un fizic obișnuit, dar cu un potențial interior care o diferențiază de acest "oarecare". Acum, "Gioconda fără suris" îmi oferă o adevărată partitură actricească. Sper să reușesc în redarea aceluia "calm geometric" de care vorbește eroinea.

TELEVIZIUNEA

O formă de spectacol care te solicită mult prea mult din punct de vedere nervos ca s-o iubești în mod deosebit. Televiziunea îmi dă senzația ireparabilului. Nu-ți permite corectura și deci nici greșelile. Am jucat în cîteva dramatizări după Dostoevski, Stendhal și în piesa lui Lovinescu, "Oaspetele în faptul serii".

- Ce creații actricești v-au impresionat în mod deosebit ?
- Geraldine Page. Întîlnirea cu ea în viață, în Statele-Unite, a fost la fel de emoționantă ca și întîlnirea cu ea pe ecran. Marea ei disponibilitate sufletească, trăirea intensă exprimată modest, m-au făcut să înțeleg mai bine unele din sursele talentului ei. Apoi Audrey Hepburn și Ingrid Bergman. Iar pe scenă, ca și în film, întotdeauna, Eugenia Popovici.
- Dacă n-ai fi fost actriță ce profesiune v-ai fi ales ?
- Mi-ar fi plăcut să fiu medic, să vindec suferința. Și meseria noastră alină, ajută într-un fel omul să devină mai bun, mai drept, mai sensibil. Deseori am observat că medicii sînt foarte buni spectatori.



SILVIA POPOVICI

- Care este după părerea dvs. vîrsta ideală a actorului ?
- Mie îmi convine să spun 30. Dar cred că așa și este. Atunci cînd nu ești nici prea tînăr pentru a fi lipsit de experiență și totodată de o așezare, o pondere, dar nu ești nici prea bătrîn ca să te simți prea distanțat de viață. De fapt, vîrsta ideală a actorului este vîrsta maturității, pe care talentul o poate prelungi însă dincolo de limitele ei fizice.
- Ce calități considerați indispensabile pentru a trăi ?
- Sociabilitatea. Nu în sensul superficial, ci aceea sociabilitate care te obligă să înțelegi și să îți seama de prezența și dorințele celor din jurul tău.
- Defectele cele mai reprobabile ?
- Egoismul și invidia.
- Ce vă caracterizează ?
- Din păcate, emotivitatea. Din fericire - voința care mă ajută s-o stăpînesc.

IDOLII-CA TOȚI MURITORII

SOPHIA LOREN: cea mai frumoasă femeie cu ochelari.

Sophia Loren, care-și datorează cariera participării la un concurs de frumusețe unde a obținut titlul de «Miss Italia», este de curând și învingătoarea unei competiții mai originale ținută la Londra pentru a desemna pe «cele mai frumoase femei care poartă cu cea mai mare grație ochelari cu dioptrii». Fără îndoială că acum Sophia — așa cel puțin comentează malițioșii — va deveni preferata breslelor de opticieni.



J O H N WAYNE: june primși bunicul a 14 nepoți

John Wayne regele cow-boyilor, idolul femeilor de pe cele 5 continente este, la 60 de ani, bunic pentru a 14-a oară. Una din fiicele lui, de astă dată Belinda, soția avocatului Greg Munoz, a ridicat ștacheta buniciei celebrului actor. Ceea ce nu-l împiedică să-și păstreze însă neatinșă tinerețea și să continue să joace în 3-4 filme pe an.

CLAUDIA CARDINALE: «opt ani i-am spus că sînt sora lui»



Coșmarul Claudiei Cardinale a luat sfîrșit. Măritîndu-se cu producătorul Franco Cristaldi, actrița a putut să recunoască în fața opiniei publice că are un băiețel născut acum opt ani și jumătate. Tatăl a rămas «un necunoscut». De ce totuși Claudia a trăit un coșmar? Pentru că în Italia nu se poate admite ca o femeie să aibă copii fără să fie măritată. Pentru că «fani» celebrei vedete ar fi fost dezamăgiți dacă ar fi știut de acest «păcat» al vedetei. Pentru că o femeie stigmatizată nu ar fi putut nicicînd avea o carieră strălucitoare ca aceea a Claudiei Cardinale. Pentru că, în sfîrșit, publicitatea — mai ales ea ar fi avut prea mult de suferit. Drept care Claudia a fost nevoită să ascundă pînă și propriul ei copil că îi e mamă. Patrick — căci așa îl cheamă — credea că are o soră mai mare. Acum totul s-a terminat cu bine: Claudia, măritată, are în sfîrșit «voie» să aibă un copil.



MONICA VITTI: «Sînt o femeie urîță»...

Un fragment dintr-un interviu acordat recent de Monica Vitti: «Sînt o femeie urîță. Din cauza asta sînt severă și exigentă cu fotografii. Dacă ei nu mă flatează, producătorii n-or să mă mai vrea. Asta este realitatea și trebuie să țin seama de ea.

Șiți de ce am rămas atîția ani actriță de teatru? Pentru că nu puteam altfel, pentru că nu eram destul de frumoasă pentru ecran. Asta e adevărul. O actriță de film trebuie să fie, mai înainte de orice, frumoasă. Dacă e și plăcută, cu atît mai bine. Ați văzut-o pe Rita Tushingham, acest monstru de curaj, care a turnat «Gustul mierii»? Dacă fata asta s-ar fi născut în Italia, fiți siguri că niciodată nu s-ar fi găsit un producător care să-i încredințeze un rol. Pentru mine, ca actriță, a fost un imens noroc să întîlnesc un artist ca Antonioni. Fără el aș fi rămas o modestă actriță de teatru, cu nasul prea puțin fotografic ca să pot face film...»

GENERICUL ȘI AVATARIURILE LUI



CRONICA
CINE-
IDEILOR

de Ov. S. CROHMĂLNICEANU

✓ -ați întrebat vreodată de ce ține un film o oră și jumătate, zece, cincisprezece minute în plus, dar nu mai mult ca două ceasuri? De ce când o peliculă depășește această lungime «normală», e despărțită neapărat în «serii» care revin la dimensiunile curente? De ce când filmul nu atinge durata de o oră și jumătate intră automat în categoria «scurmetrajelor» și servește drept «completare» spectacolelor obișnuite? Nimeni nu se plinge că o piesă are trei, în loc de cinci acte, dacă e bună. Nimeni nu pretinde unui roman să se întindă neapărat pe patru sute de pagini și nici nu-i face dificultăți dacă le întrece. De ce n-am avea atunci și filme de o durată foarte variabilă, de o oră, de două, de trei? Cinematograful însă păstrează niște rigori ciudate. Un film se «cronometrează» și se «taie» ca să respecte aceste legi. Obsesia efectului psihofiziologic, calculat «științific», ca pentru orice produs industrial, e în cazul lui tiranică. De la două ore în sus, se consideră că părțile moi ale spectatorului încep să resimtă plăcut arcurile fotoliului și să influențeze stînjitor actul contemplației estetice. «Specialiștii» au stabilit chiar «o regulă de aur» în această materie: la două-treimi de film trebuie să se petreacă un lucru neașteptat, care să schimbe cursul imediat previzibil al acțiunii. La două treimi exact, nici mai devreme, nici mai târziu, altfel spectatorul scapă din transă!

Practic, toate aceste constatări obținute prin infinite măsurători savante și cu concursul unei armate de psihologi, sociologi, etnologi, esteticieni, ciberneticieni și statisticieni se verifică experimental în cele mai multe cazuri. Le infirmă însă și repetatele excepții care alcătuiesc însuși cîmpul artei. De fapt, nu atît psiho-fiziologia își spune aici cuvîntul, cît natura paradoxală a cinematografului. Deși pare a-și îngădui toate libertățile, el e o artă a formelor fixe și ascunde îndărătul modernității ei stridente, o clasicitate secretă. Filmul se înrudește astfel bizar (să nu se supere esteții!) mai mult cu sonetul decît cu romanul. În spectacolul cinematografic există necontenit o criză de timp. Cele nouăzeci de minute ale duratei filmului își consumă tic-tac-ul neiertător o dată cu derularea bobinelor și regizorul trebuie să lucreze ca un șahist care combină mereu sub tirania ceasornicului.

«Genericul» intră fatal în acest calcul strîns. Filmul debutează cu titlul lui și nimic din ce se arată pe ecran după ce proiecția a început nu-i mai e realizatorului indiferent.

Aceasta nu s-a înțeles însă imediat. Multă vreme, regizorii s-au mulțumit să accepte «genericul» ca o servitute fatală; erau minutele sacrificate ale filmului, umilințele lui simetrice cu cele în care orchestra își acordează instrumentele pentru a începe concertul. Lista rămînea o simplă listă.

Dar pe măsură ce conștiința estetică a cinematografului a crescut, expunerea «genericului» a devenit o problemă artistică. În partida de șah angajată cu spectatorii din sală «genericul» era prima mișcare, «deschiderea», «gambitul», dacă vreți. Inventivitatea a intrat astfel în luptă cu o materie rebelă, «genericul» a fost scindat, prezentat în momente succesive susținute de sublinieri sonore, i s-a impus un ritm, i s-a creat o grafie diferită, a căpătat ilustrări scenice, a trecut prin supraimprimare pe chiar primele episoade ale filmului, s-a mutat la sfîrșitul lui. Există azi o întreagă istorie a acestor eforturi. Ele tind toate să-i distrugă «genericului» caracterul convențional, să transforme lista de nume într-un moment viu al spectacolului. Bătălia însă nu e de loc ușoară.

MICA «DRAMĂ» A GENERICULUI

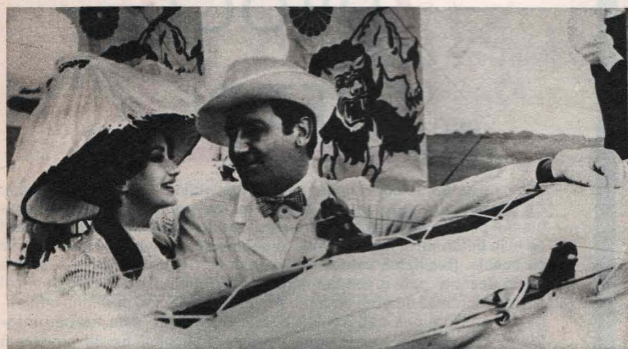
În primul rînd aceasta este expresia unei imense, descurajante, jalnice vanități omenești. Nimeni dintre participanții la realizarea filmului nu vrea să lipsească de pe lista semnatarilor lui. Machiezele vedetei principale, croitoresele care i-au cusut rochiile, coafezele, dresorii, profesorii de scrimă, consilierii științifici, dialoghiștii, cîinii polițiști, finanțatorii, contabilii, toți rîvnesc la nemurire. Orice rînd al genericului conține o mică dramă. Protagonista a făcut clasică ei criză de isterie la știrea că îi va apărea numele scris cu aceleași caractere ca ale numelui rivalului său. Interpretul eroului principal n-a acceptat în ruptul capului să figureze după divă. Scenaristul a jurat că nu mai calcă în studioul dacă nu e trecut pe generic înaintea regizorului. Diseuza care a dublat-o pe vedeta

a' acceptat să colaboreze cu condiția ca prezența ei invizibilă să fie consemnată într-un cadru separat. Producătorul a lăsat să se înțeleagă (eufemism!) că marca firmei nu poate lipsi și trebuie să preceadă orice nume. Prin urmare, leul de la Metro-Goldwyn ne va întâmpina oricum cu căscatul lui fotogenic sau farurile companiei Twentieth Century Fox se vor roti măcar o dată înaintea noastră. Pretenții a ridicat și grădinarul, dar cu el lucrurile s-au aranjat mai ușor. Într-un cuvânt, «genericul» conține o cantitate de drame secrete, care întrec adeseori prin concentrare dramatică filmului însuși.

O comunicare minimă de nume și contribuții nu poate fi așadar evitată. Ea devine, vrînd-nevrînd o listă, o înșiruire de semne care nu sînt imagini. Regizorul, oricîtă inventivitate ar cheltui, se lovește de aceste vicisitudini ale «genericului» ca de un zid. Problema lui este să-l spargă fără a-și sparge capul.

O SOLUȚIE

Prima care se ivește mai la îndemînă aș numi-o grafică. Monotonia «genericului» poate fi înfrîntă printr-o variație a caracterelor. Regizorul mobilizează toate resursele tipografice, scrie numirile în cele mai diferite feluri, le dispune pe ecran cu o savantă artă de paginator, introduce surpriza vizuală, acolo unde pîndește uniformitatea și plictiseala. Pornit pe acest drum, e cuprins însă repede de o ambiție mai mare: să fixeze prin «generic» grafic, de la început, un stil al filmului. Rîndurilor scrise li se adaugă astfel vignetele, enluminurile, ilustrațiile. Un exemplu fericit ni l-au dat «Vikingii» cu vestita tapiserie normandă, altul «Oculul pămîntului în 80 de zile». În filmele cu James Bond, numele pe care le cuprinde «genericul» apar ca reflexe luminoase pe trupuri de femei. Dacă ideea din punct de vedere al gustului e discutabilă, adecvarea formulei la stilul acestor pelicule nu ridică nici o obiecție. Spectacolul, destinat să răspundă celor mai comune refuzări imaginative, începe afectiv cu «genericul» filmului.



O demonstrație de vervă comică a genericului o prezintă pelicula engleză «Acești oameni minunați în mașinile lor zburătoare».

Pentru filmele care urmăresc să sublinieze un anumit univers ficțional stilizat, ca «Arsène Lupin contra Arsène Lupin», genericul nu pune probleme dificile.



O anume acurateță istorică spre care tindea superproducția «Cleopatra» se anunța încă din genericul «Inarmat» cu citate din scrierile vremii.

Filmul de epocă în genul «Jurnalul unei cameriste» se pretează ușor la soluția grafică a genericului.



Din nefericire soluția «grafică» nu poate fi aplicabilă oriunde și oricând. Filmele istorice («Austerlitz», «Henric al V-lea», «Ivan cel Groaznic»), filmele de epocă («Jules et Jim», «Jurnalul unei cameriste»), filmele făcute după cărți celebre («Basmelor lui Grimm», «Căpitanul Fracas»), filmele care urmăresc să sublinieze cu umor sau cu nostalgie un anumit univers ficțional stilizat ca «Judex», «Arsène Lupin» sau recentul «Sherlock Holmes contra lui Jack Spintecătorul» se pretează ușor la asemenea operație. Altele, cele mai multe, nu. Cum ar putea fi rezumată stilistic, prin anumite caractere grafice, «Aventura» lui Antonioni? Ce sisteme emblematice pot sugera atmosfera unor filme ca «Viridiana» sau «Tăcerea»? Nota stilistică, mult mai particulară în astfel de cazuri, scapă particularităților tipografice prea limitate. Ea reclamă spre a se exprima un cod superior în complexitate.

Și pe urmă mai e ceva: o soluție grafică, oricât de ingenioasă și fericită, ar rămâne statică. Cinematograful însă, nu voi obosei niciodată să o repet, e mișcare. Cu alte cuvinte problema esențială e: cum poate fi dinamizat «genericul»?

UN ALFABET ÎN MIȘCARE

Un concurs neașteptat i l-a dat filmului de lung metraj în această direcție, tocmai cenușăreasa cinematografului, animația. Tehnicile pe care ea le-a descoperit fără gălăgie s-au vădit brusc, de o mare utilitate. Ceea ce părea pur exercițiu formal și abstract în școala lui Mac Larren a devenit peste noapte un mijloc bogat și subtil de expresie. Așa cum axiomatica dădea impresia că e joc curat al spiritului, speculație matematică gratuită, dar a furnizat apoi «de-a gata» automaticii teoria pe care și-o căuta, așa și animația i-a oferit cinematografului tradițional o instrumentație necesară nesperată. Mai simplu spus, filmul și-a găsit, pus la punct, prelucrat, un alfabet în mișcare. «Genericul» putea în sfârșit, datorită animației, să-și capete însufleșirea dramatică pe care o reclamă neapărat ecranul.

Literele nu mai au nevoie să-și caute ornamente tipografice spre a deveni spectaculoase. Ele se pot mișca, trăiesc pe pînză, își joacă rolul în comedia «genericului». Se dau peste cap, fac nazuri, nu respectă convențiile, o iau razna, se evaporază, sau apar ca niște actori nedibaci care nu știu cum să intre în scenă. Ca să compună cuvintele mășăluiesc minde, dansează și cîntă. Într-o producție americană nouă, «Marea Cursă», fiecare rînd din generic e un act de comedie bufă mai spirituală decît întreg filmul. O demonstrație egală de virtuozitate prezenta și pelicula engleză «Acești oameni minunați în mașinile lor zburlătoare».

Primejdia e aici ca genericul să devină un spectacol în sine, o completare amuzantă care n-are o legătură intimă cu filmul prezentat. Se naște ușor tentația de a face pe această cale o istorie rezumată și ironică a dificultăților turnării. Regizorul își tratează epigramatic munca și se prezintă invariabil strivit la sfîrșit de marșul titlurilor înnebunite. Dacă prima oară zîmbim, la repetiția glumei, întreaga acrobație începe să ne plictisească. Arta autentică e și în cazul acesta de a folosi animația ca un mijloc capabil să ne introducă prin generic efectiv în atmosfera filmului. Un exemplu excelent l-a dat Hitchcock, artizan încercat, cu «Psycho», mișcînd titlurile ca niște bare de uși zăbrele, întredeschizîndu-le și închizîndu-le amețitor, realizînd și cu ajutorul muzicii o senzație terifiantă extraordinară. Începînd cu «genericul», spectatorul a fost estomacat din primele minute, «trimis în funii» cum se spune la box. Tot așa procedează și Preminger în «Bunny Lake a dispărut». O mîna cojește suprafața de un negru mat a ecranului, făcînd să răsară anevoie rîndurile genericului. Impresia de mister și de atmosferă sumbră e creată cu dibăcie instantaneu.

SĂ VISĂM LA VREMEA CÎND...

Idealul ar fi însă altul. De ce o pînză de Bosch n-are nevoie să poarte semnătura autorului ei? De ce o statuie de Brâncuși se recunoaște dintr-o mie, fără nici o indicație scriptică? Materia însăși poartă în astfel de cazuri insigne personalității artistice care i-a dat expresie. Știu că în ce privește cinematograful această ambiție rămîne încă virtuală. Lăsați-mă totuși să visez la o vreme cînd autorii adevărați ai filmelor vor putea fi recunoscuți după pecetea indelebilă pe care au imprimat-o asupra peliculei. Atunci «genericul» va deveni pur și simplu superfluu.



Claudine Auger, Jean Pierre Cassel și o secvență din «Jocul de-a crima».

Copiii desenează pe garduri chipul lui Roger Moore, fetele se pipă-tănă la B.B. sau după modelul altor vedete celebre, iar adolescenții se visează eroi «ca în filme». Realitatea este tot mai mult influențată de o anumită «ficțiune», care sub forma atît de puternică a «vizualului», cinematograful, a invadat viața modernă.

O asemenea imixtiune a «imaginarii vizuale» în real este tema ultimului film al lui Alain Jessua, «Jocul de-a crima».

«Benzile desenate» sînt o formă concentrată de a povesti în imagini istorii fantastice, romane sau nemaipomenite povestiri de aventuri. Ele sînt — ca și un anumit tip de cinema — porți spre o evadare din realitate, o secție a acelei imense «uzine de vise». Eroul filmului, un

**FILMUL-
DROG?
VETO!**

autor de astfel de benzi desenate, devine victima propriei sale creații. Ca și ucenicul vrăjitor din poveste, el nu mai poate să oprească mecanismul pe care l-a declanșat, prietenul său transformat pentru moment de el în personaj al fanteziei sale, ajungînd să se identifice în întregime cu acesta. Realitatea este astfel învinsă de ficțiune. «Filmul — spune Alain Jessua — este o condamnare a unui anumit mod în care publicul larg se identifică cu eroii ficțiunii. Am încercat să arăt pericolul influenței pe care ficțiunea, sub formele ei cele mai directe, cele mai pătrunzătoare, cele vizuale, poate avea asupra publicului. Există suficientă bogăție și adevăr în realitate, pentru a nu fi nevoit să evadezi din ea... Poți să iubești westernul, dar dacă te identifice neapărat cu Buffalo Bill, atunci cu siguranță că cinematograful devine un drog».

«Jocul de-a crima» o condamnare a «uzinei de vise».





Rossana Podesta, frumoasa muză a celor «șapte oameni de aur». Blondă și cu ochi căprui, adică îngenuă și caldă

MARCO VICARIO

CORRESPONDENȚĂ SPECIALĂ DIN ROMA

de la Enrico ROSSETTI



...Brună și cu ochii verzi, adică ipocrită și mincinoasă...

O mașină care poate sta suspendată la 40 de cm deasupra solului și zboară peste junglă, peste riuri, peste mare; un avion care, după ce aterizează, își strânge aripile și se transformă în camionetă; un nou tip de periscop pentru submarine; o nevinovată ladă de bere plutește parcă în voia valurilor, dar este legată de submarin cu un dublu cablu de televiziune și trei camere înzestrate cu cele mai puternice obiective o servesc. Aparat de semnalizare, discuri catapultate, arme camuflate în cele mai năstrușnice feluri. Cam așa arată arsenalul ce va fi folosit de banda «Cei șapte oameni de aur» la noua lovitură pe care o pun la cale: și anume să «subtilizeze» un munte de lingouri (tezaurul unui stat din America Centrală). Pentru muza bandei, care nu e altcineva decât Rossana Podesta (frumoasa soție a regizorului) sînt prevăzute 17 costume, toate dintr-o piele foarte fină ce-i mulează trupul cu o scandalosă fidelitate, și ochi de multe culori (de fapt lentilele de contact) care trebuie să oglindească diferitele ei stări sufletești: verzi pentru ipocrizie și minciună, albaștri pentru inocență prefăcută, roșii la minie, violeți pentru seducție și mai ales aurii, strălucitori și tulburători, pentru că — bineînțeles — aurul este lucrul la care se gîndește cu patimă și mai tot timpul.

MAREA LOVITURĂ

Aceste dispozitive, aceste truvaieri fanteziste sînt destinate de Marco Vicario «Marii lovituri a celor șapte oameni de aur» («Il grande colpo dei sette uomini d'oro»), urmare a celui «Șapte oameni de aur» care anul trecut l-a scos dintr-un cvasi-anonimat, ca pe un nou personaj în cinematografia italiană, aducîndu-i bani, foarte mulți bani (filmul se află pe locul doi în clasamentul succeselor financiare din Italia și a dat rezultate excelente în străinătate) dar și înalte prețuiri — printre care premiul criticii italiene (Panglica de argint) pentru cel mai bun producător al anului.

Căci Vicario nu este numai regizorul, dar și producătorul celor două filme; subiectul și scenariul tot de el sînt scrise. El a ales locurile de filmare și actorii, el a conceput costumele și decorurile. Cu alte cuvinte, a făcut totul singur și chiar dacă cele două filme ale sale sînt produse comerciale, gen James Bond, ceea ce a impresionat favorabil critica a fost nu numai fertilitatea și prospețimea ideilor, ingenioasa construcție a narațiunii, dar mai ales seriozitatea și nivelul efortului profesional perfect, aproape nemaiîntîlnit în Italia — cel puțin la un film de acest soi. Această calitate, aplicată unor opere de altă valoare artistică, poate avea rezultate meritorii.

«UN FILM E CA UN CEAS ELVEȚIAN»

Ideile lui Vicario despre produsul cinematografic sînt foarte clare. «Un film — spune el — este ca un ceas elvețian: dacă există roțițe, arcuri, rubine — merge. Și mă rog de ce să nu meargă? Și dacă merge, îl vinzi și lumea îl cumpără. Totul trebuie pus la cale: ca o spargere: pregătirea meticuloasă pe hartă și studiul la fața locului, alegerea celor mai potriviți complici, cronometrarea timpului, prevederea tuturor dificultăților. În asemenea condiții, spargerea reușește, nu poate să nu reușească. Insuccesul este numai o eroare de calcul».

Vicario are 40 de ani, dar pare de 28. De 15 ani lucrează în cinematografie (licențiat al Centrului experimental). Mai întîi cu o apariție în filmul lui De Santis, «Roma, orele 11», apoi ca interpret în filme ușoare. Era foarte mult solicitat, cu fețișoara lui romantică, de băiat serios și ajunsese chiar să fie distribuit în nouă filme în același an. Toate erau însă producții mediocre, care l-au deznăscut destul de repede. «Actoria e o meserie extraordinară, dacă o faci bine, cu regizori buni, în roluri importante. Altfel, este o prostituție. Eu nu sînt prea îndrăzneț și nici să mă prostituez n-am vrut, așa că...» Așa că a lăsat baltă filmul și a devenit editor de cărți populare: romane polițiste și de dragoste, aventuri de război, peripeții științifico-fantastice, povești erotice. Și în această ipostază are succes și cîștigul vine, discret dar sigur; și astăzi mai ies de două ori pe lună, la chioșcuri, volumele sale — într-un tiraj de 150 000 de exemplare. Dar nu era genul de activitate care să-l satisfacă, așa că...

METAMORFOZA

Așa că și-a început din nou norocul în cinematograf, de data asta ca producător. Primul film a fost o coproducție cu Spania și se chema «O canalie tînără». Era vorba de un băiat de familie bună care fură, e tîrît la tribunal, iar judecătorul este (tocmai!) tatăl său. O dramă lacrimogenă, care nici nu a ieșit în premieră la Roma, dar care a scos bani buni în provincie. De atunci a continuat pe același drum înșirînd vreo treizeci de filme, modeste în general, înscrise pe filioanele de succes sigur: istorice, ca «Sclava din Roma» — încasări de un miliard — mitologice, wester-nuri, dar tot timpul rentabile.

Pînă cînd, într-o bună zi, l-a venit cheful să demonstreze că nu consideră cinematograful numai ca o mașină de făcut bani, dar și ca un mijloc de exprimare artistică. Drept care Vicario trece printr-o nouă metamorfoză, îmbracă haina de regizor și debutează cu «Orele goale», după Moravia. O poveste despre sentimente aride tratată în stilul «noului val», cu o tehnică rafinată. Și de data aceasta are succes; dar mai ales reușește să fie luat în seamă de către critică. Urmează triumful celor «Șapte oameni de aur», afirmarea sa definitivă ca producător și — cel puțin din punct de vedere profesional — ca scenarist și ca regizor.

Avionul oprește la câțiva metri de una din intrările aerogării. Urcăm într-un autobus și ocolim printr-un dedal de marcaje, pe la capătul aeroportului... ca să ne-ntoarcem la câțiva metri de aparat, în fața intrării cu pricina. Drumul cel mai lung se pare că e cel mai sigur. Șirul de pasageri se scurge agale. Sunt așteptat de Pierre Seghers și de soția lui, Colette Audry. Invitatul lor pentru aceste prime 28 de ore pariziene. Dificultăți cu poliția de frontieră. N-am viză de intrare în Franța. Pierre intervine, se prezintă. Inspectorul în civil are cărțile lui și-ale Colettei în bibliotecă. E onorat. Se scuză și mă invită să trec, ștampilându-mi la iu-feală pașaportul. Imi declară, cu un zîmbet inefabil: «Poetii n-au nevoie de viză...»

ORA OROLOGIULUI, «ANCIEN STYLE»

Pierre mi-a reținut un apartament la Elysee-Park, hotel de lux, «ancien style», unul dintre puținele care exploatează comercial tradiția și opulența de-acum 4 decenii, în concurență cu *palace*-urile americanizate, de care, îmi spune, «ai să te sature la New York». Pereții sunt tapetați cu mătase culoarea vișinei putrede. Paturile mari, foarte înalte, într-un alcov cu baldachin. Perdele de catifea, lambriuri, policandre (abajur cu turțuri de cristal), fotolii severe ripsate, un birouaș-secretar cu un serviciu de scris în marochin (tot vișiniu) și-un orologiu de bronz cu cifre romane și cu penduleță sub clopot de sticlă. Limbile s-au oprit la 5 și 20 (și sau *fără* 20 de minute, clipa conversațiilor suspendate inexplicabil și, uneori, a morții, timpul tăcerilor colonelului Bramble, al lui André Maurois).

«VEZI LA MORT CUM SE HLIZEȘTE

Nu mă pot împiedica să nu «stric» o bobină de film pe o panoramă a Parisului «vizat» de la etajul doi. Aș vrea să văd atâtea, încît, spre deosebire de măgarul lui Buridan, neștiind ce s-aie, tranșez dilema și intru într-un cinema (de premieră, vail): 9 franci bilețul. O comedie polițistă cam neagră cu Lino Ventura care colecționează cadavre: *Ris-pas, doudoulet* sau *Vise le macchabée qui se marrel* sau cam așa ceva. Dau să intru-n sală. Un june pomădat, cu un aer de zdrobitoare superioritate, îmi ia tichetul din mînă și dispere. Eu — după el. Mă plasează undeva la balcon (locurile cele mai bune!) și așteaptă lîngă mine. Îi dau francul primit rest, îl ia și rostește sibilin în beznă: «*Quel culot, le mec!*» («Ce tupeu la tipl!» — adică la mine). O fi fost patronul sălii și l-am jignit cu bacși-șul (sau cu puținățatea lui)?

ORA APERITIVULUI

Trecem prin Place Saint-Germain-des-Près, cu ilustra abajie din secolul al VI-lea. În biserică (închisă la ora asta) se află mormintul (presupus) al lui Boileau și piatra funerară a lui Descartes. Peste drum de biserică și de fantomele călugărilor erudiți, cafeneaua «Les Deux-Magots», unde, prin 1920, Gi-



LUMEA VĂZUTĂ
CU
OCHI DE CINEAST

ORELE PARISULUI

Romulus VULPESCU

raudoux, care locuia prin preajmă, venea să-și ia micul dejun. Îmi iau și eu primul aperitiv pe «zinc», la țejghea adică. Vreau absint, absintul lui Verlaine, al lui Jarry. E interzis de ani și ani de poliție și e înlocuit de «Pernod», o licoare asemănătoare, pelinată, care se fabrică în sud și se bea cu apă. Potrivit sfatului postum al lui Jarry, care definea apa ca pe un *«lichid impur din care numai o singură picătură e de ajuns ca să tulbure un pahar de absint»*, îl beau curat. Turul aperitivelor continuă pe bulevardul Saint-Germain la nr. 172: Café de Flore, unde printre primii clienți s-au numărat Rémy de Gourmont, teoreticianul simbolismului, și Huysmans. Pe vremuri, marțea de la 5 la 8, poposeau aici Maurice Barrès, Paul Bourget, Jean Moréas. Apollinaire și cu amicii lui se-ntîlneau înainte de primul război mondial și-au «botezat» la o masă revista «*Les Soirées de Paris*». Ceva mai încolo, peste cîteva case, poetul a trăit ultimii șase ani din viață, pînă în 1918. Eu rămîn la «Pernod».

TOATE MESELE OCUPATE

Mai la vale, peste drum, braseria Lipp, loc de-ntîlnire al celebrităților literare și politice. Datează de la războiul din 1870. Apollinaire, Léon Daudet, Robert Desnos, Saint-Exupéry, Giraudoux, Max Jacob cinau aici. Și azi, miercurea, poeții își dau întîlnire la Lipp. Pierre propune să intrăm. Observ, agățată la intrare, o pancardă pe care scrie *Compleť*. Nu mai e loc, spun eu. De fapt, localul, nu prea mare, e-aproape gol. Poate că sunt mese reținute? Nu. Actualul proprietar, care ne-ntîmpină cordial la intrare, refuză turiștii curioși de celebrități și de locuri ilustre. Nu primește decît artiști, scriitori, pe care-i cunoaște personal! Se ocupă de noi, îmi face onorurile casei, îmi arată decorațiunile de ceramică (de un gust mediocru), confecționate de unchiul poetului Léon-Paul Fargue. Semnez și-n cartea de onoare. Prețurile par feroce, dar, de-acum înainte pot intra cînd vreau la Lipp și pot invita cu mine și «necelebrități»!

LA TOURNÉE DES GRANDS-DUCS

Pierre propune o raită prin boatele de noapte cu oarecare faimă (firește «rea»). În Place Pigalle, generali înfretați ne trag de mîncă în baruri cu *strip-tease*. Urmăresc manevrele peripateticienelor (clandestine). Urcăm spre Montmartre. O «buvette» strîmă, frecventată de poeții tineri și de actori. Bem, la prețuri exorbitante, un fel de cidru slab cu coji de portocale, specialitatea casei. Patronul e relativ tînăr și recită din te miri cine. Îmi dăruiește un mic drapel al «Comunei libere Montmartre», care are o primărie, un post de pompieri (de fantezie) etc. Am o bănuială că darul spontan a fost adăugat la notă și plătit în secret de Pierre. El și Colette îmi cer părerea pentru viitoarea etapă a itinerarului. Propun, spre stupefacția și spre emoția lor, Rue des Saules nr. 4.

ORA «IEPURELUI SPRINTEN»

— N-am mai fost de douăzeci de ani aici, declară Pierre. Eu am aflat de «Le Lapin

agile» din cărțile lui Francis Carco, obișnuit al localului: în *De Montmartre au Quartier Latin* (Din Montmartre în Cartierul Latin), tipărită în 1927, acest mare-ndrăgostit și cunosător al Parisului, inepuizabil în privința informațiilor și-a anecdotelor literare (precum poetul George Lesnea despre Iași), evocă în dese locuri atmosfera și obișnuinții, cit și pe vechiul patron Frédéric (Frédé).

ORA PICTORILOR: LOLO, CUBISMUL, PICASSO

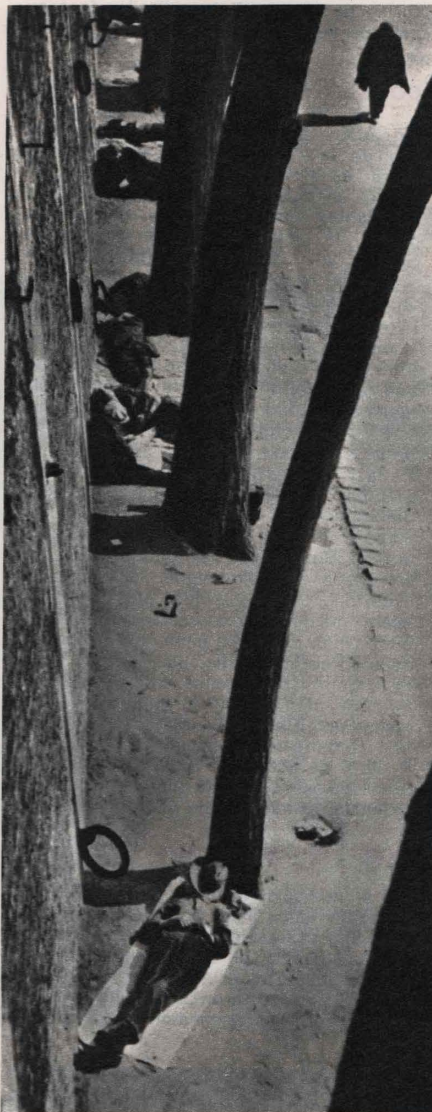
Lolo, măgarul patronului, este eroul celebrei mistificări plastice «moderniste» semnată Joachim Raphaël Boronali și expusă la «Indépendența», sub titlul *Și soarele apuse pe Adriatică*. Pinza era o nebunească harabură de culori, rezultat al mișcărilor dezordonate ale cozii patrupedului de care se legase o pensulă. Autorii morali, asistați de Frédé și de-un portărel uluit care consemna aventura: romancierul Roland Dorgelès și pictorul Dédé Warnod. Inventatorul cubismului, Picasso («Cînd pictezi un peisaj, trebui să semene mai întîi cu-o farfurie» și «Dacă pictezi un portret, pune-i picioarele alături, pe pinză») venea și el la iepurele-iute-de-picior să bea cireșada casei (pereții afumați mai păstrează un tablou din «perioada albastră»).

ORA LUI FRÉDÉ

În seara cu pricina, ca-n toate serile de altfel, de pe la 10, cînd se deschide, și pînă pe la 2 sau 3, cînd trage obloanele, căsuța (așezată-n preajma celebrei vii din Montmartre, cam părăginită azi), arborează tradiționala interdicție pentru turiști: *Complet*. Ne-ntîmpină patroana, opulentă, rumenă și voioasă, ca o hangîță de pe la noi, nepoata defunctului Frédé, flancată de tradiționalul ei «Jules», cu șorț de teighetar și cu o cîrpă de vase pe antebrațul stîng, Chiriac mustăcios, în putere, servind mușterii. Ne așezăm la o masă, facem conversația de rigoare, întrebăm indiscret cine sunt, aflăm, se declară onorată. Deschid gura și mă arăt suspect de informat (cu amănunte uimitoare, de sursă livrescă, dar ea ignoră), în legătură cu «istoria» cabaretului. Lăcrimează la evocarea lui «père Frédé», aflăm că-l știu de la domnul Carco («Mort și el, săracul! L-ați cunoscut personal? — Nu»), îmi arată pe zid urma glonțului care l-a răpus pe străbun și-mi oferă inevitabila carte de onoare, unde semnez zdrobit de-atîtea nume ilustre care m-au precedat. Aaug la colecția mea modestă de «locante închise» încă una unde am fost adoptat.

ORA POEZIEI

Un actor recită din Apollinaire (firește *Sous le Pont Mirabeau*), din Paul Fort (*Marine*) și din Verhaeren. Pe urmă o proză scurtă — un fel de fabulă modernă — proprie. Îl invităm la masa noastră. Au să mai vină un student de la Politehnică, autor de poeme și de splendide melodii pe care le cîntă însoțindu-se la ghitară (șansonete în cel mai bun stil Brassens) și-o pictoriță cu bărbatușău, șansonetiști — în programul serii — și ei. La fine, un bărbat între două vîrste,



Cheiul Senei
în dreptul Luvrului —
fostul palat al
regilor Franței...

notar, originar din Artois, cîntă la un vechi instrument popular (o varietate de vielă medievală) un repertoriu folcloric la care ne-asociem, reluînd refrenele-n cor. E o-ntrere între cîntăreț și sală, el încercînd să descopere o bucată pe care ascultătorii n-o știu. Dă peste-un cîntec vechi burgund, de culesul viilor. Îl însoțesc numai eu, în entuziasmul general (de unde să știe, săracii, că-l inclusesem într-o antologie de folclor francez la care lucram!). Patroana, care cîntă cu noi, oferă un rînd pentru toți cei de față, ca să stropim momentul. Euforie generală. Fum înțepit. Aburirea lămpilor.

LE SOLEIL NOIR DE LA MÉLANCOLIE...

A doua zi de dimineață, caut, în Place du Châtelet, teatrul Sarah-Bernhardt, construit în locul unui năvod de străduțe, demult demolate de municipalitate. Aici, acum un secol și mai bine, pe strada Omorului, colț cu fundătura Vechea-Lanternă, de grilajul de fier al unei curți, s-a spînzurat în zorii lui 25 ianuarie 1855, Gérard de Nerval (știam de la Pierre Mac Orlan că de un felinar, păstrat în holul teatrului). Locul exact corespunde cuștii suflurului. N-am putut intra. Stagiunea închisă, portarul bănuitor. În scuarul Saint-Jacques din apropiere — o stelă memorială pentru *El desdichado*, «prințul acvitan, tenebros, vădov neconsolat, cu turla abolită, al cărui luth constelat arborează soarele negru al Melancoliei...»

ORA DISCULUI

Colette mă ia de la hotel și pornim spre aeroport, unde luăm și masa. Descopăr o cabină de-nregistrare în care, contra 2 franci, poți să-ți imprimi vocea sau muzică, pe un disc de 45 t.-carte postală. Vreau să le trimit alor mei un mesaj vorbit. Pe cabină, o pancartă: *Defect*. Nu-i nimic. Peste trei săptămîni revin și mă «înregistrez» atunci.

ORA EUROPEI

Obosit de New York, redebarc în Europa, unde, prin contrast, mă simt aproape ca acasă. Nu uit discul. Pe cabină: *Defect*. În fine, peste-o săptămînă, cînd plec, se repară sigur și-o să trimit și discul.

ORA VIZITELOR

Pelerinaj amical la scriitorii, la pictorii, la cărturarii care-mi sunt aproape și pe care-i iubesc, retrași la Pêre-Lachaise, la Montparnasse sau la Cimitirul Montmartre.

ORA AMINTIRILOR

După amiază pornesc din Place d'Italie la-ntîmplare pe Boulevard de l'Hôpital, trec Podul Austerlitz și, pe bulevardul Bastiliei, ajung în piața celebră unde se ridică ilustra închisoare. Se-apropie 14 iulie și un «tirg al Moșilor» cu distracții populare s-a și deschis. Casc gura, fermecat de forfotă, pe urmă, agale, mă-ntorc spre Sena, pe bulevardul Henric al IV-lea. Duminică după masă e lume puțină, trecătorii sunt rari. Beau un pahar de Beaujolais la o teighea. Trag cu urechea la conversațiile animate, stropite cu expresii de argot. Mă bucur că-nțeleg și că-mi «îmbogățesc» vocabularul. Pe marginea trotuarului, un poet anonim a scris cu creta, înșirînd pe mai bine de-o sută de metri, versurile unui poem-fluviu în care se-ntreabă «ce e viața? ce e amorul? ce e

moartea?» Nu citește nimeni. Abandonez și eu pe la jumătate. Trec pe strada Sully, prin fața Bibliotecii Arsenalului, la nr. 1-3, instalată în casa fostului mare maestru al artileriei din Franța, Argenson, marchiz de Paulmy, colecționar de cărți medievale și de manuscrise anluminate. În acest caper-naum cărturăresc s-au adăugat arhivele Bastiliei, hîrtoagele brăcuite ale minăstirilor: 12 000 de manuscrise, mai mult de-un milion de volume, 120 000 de stampe, un fond de peste 250 000 de documente despre teatrul în Franța, incunabule, legături prețioase, miniaturi. Fumez tăcut, contemplînd fațada îngustă, roșcată, de cărămidă aparentă și trec pe podul Sully în insula Saint-Louis, pe care-o bat cu piciorul ore-ntregi, ulicioară cu ulicioară, amintire cu amintire. Peste tot — plăci comemorative. Pe strada Saint-Louis-en-l'île, la nr. 2, și pe cheiul d'Anjou — casa Lambert, construită în 1640 de arhitectul Tuilleriilor, Le Vau, decorată de Le Brun și Le Sueur, cumpărată în secolul al XVIII-lea de marchiza du Châtelet care l-a găzduit aici pe Voltaire. La 54, clădirea unui «jeu de paume» istoric. Case vechi, din secolul al XVII-lea, pe rue Budé și pe rue des Deux-Ponts (unde-a locuit poligraful Restif de la Bretonne), cabaretul Petit-Bacchus; pe cheiul Orléans, casa natală a lui Arvers, autorul sonetului celebru, scris pentru Marie Nodier, fiica scriitorului Ch. Nodier, muzeul Mickiewicz și Biblioteca poloneză unde a fost bibliotecar poetul; pe cheiul Anjou, la nr. 9, a locuit Daumier, care avea un atelier în pod (descriș de Th. de Banville în amintirile lui). La 17, în casa Pimodan, la etajul 3, a stat 2 ani cu chirie Baudelaire, avîndu-l ca vecin pe Gautier. La nr. 37, a locuit Paul Claudel în 1905 (cu cîțiva ani înainte stătuse pe cheiul Bourbon la nr. 43). Pe cheiul Béthune, într-o zonă azi demolată, au locuit Baudelaire (înainte de a se muta în casa Pimodan) și poetul Petrus Borel. La nr. 18, în 1958, a murit Francis Carco. Dincolo de Sena, în fața Muzeului Mickiewicz, pe cheiul Tournelle, colț cu strada Cardinal Lemoine, s-a instalat, în 1870, Verlaine, proaspăt căsătorit. Mîine plec la Versailles, unde am să filmez

curtea de onoare, Sala oglinzilor (cea cu tratatele de pace), apartamente și parcul.

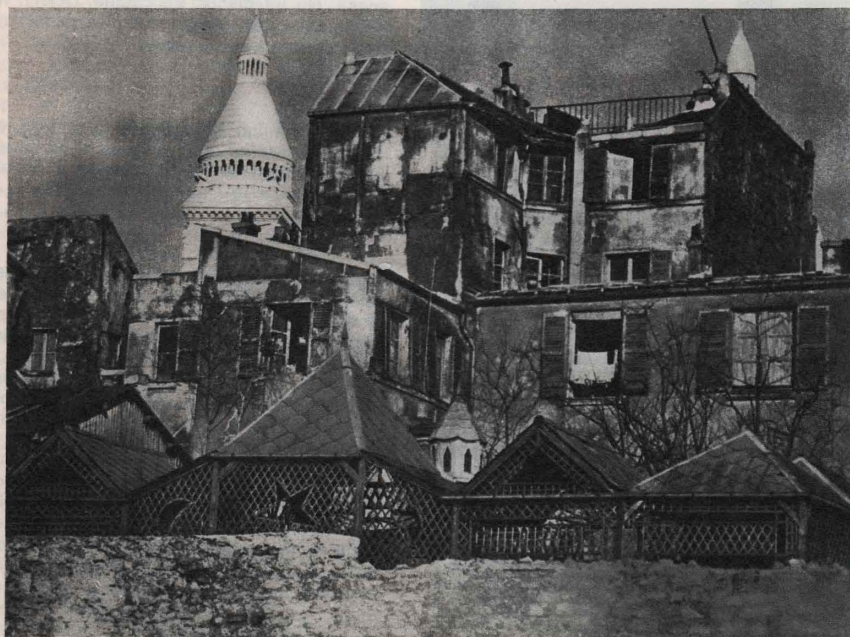
CONSĂTEANUL LUI MONTAIGNE

La capătul străzii Saint-Louis, aproape de l'île de la Cité, dominată de Catedrala Nôtre-Dame, străduța Jean du Bellay, cardinalul, unchiul poetului Pleiadei. E aproape 11 noaptea. Lîngă o librărie, dau peste-o galerie de pictură, deschisă: Galeria «La Galère», la nr. 10, găzduind (între 23 iunie și 15 iulie) expoziția *Peisaj pentru un poem* organizată de 7 pictori (printre care, românul Istrati), un sculptor (Lutz) și 4 poeți (Labrusse, Phyllis, Mahelin, Wilhelm). Intru, privesc pînzele, citesc poeziile afișate, poemele-colaj. Într-o odăiță din fund, căpușită cu tablouri și cu poeme, discută cîțiva tineri. Sunt pofțit să intru, provocat să iau parte la dezbaterile despre artă și poezie. Pe la 1 noaptea (între timp unii au plecat, s-au perindat alții, sosesc fețe noi), o pictoriță americană vine să facă proiecții cu diapozitive color reproduse după picturile ei. Max Bouchereau, perigourdin vivace și consătean cu Montaigne, conservatorul expoziției (care e deschisă pînă la 4 dimineața), mă duce într-o bucătărie alăturată unde cinăm cîrnat cu pîine, stropit cu Bordeaux. Revenim la discuție, se aduc halbe de la bistroul din preajmă, cred că *Au Franc-Pinot*, al cărui patron în timpul Revoluției fusese tatăl Cecilei Renault, care-a ncercat să-l omoare pe Robespierre. Pe la 5 ne ducem în Hale, unde filmez o bouillabaisse apelpisită (corespunzînd tradiționalei noastre ciorbe de burță din zori).

PORTRETE ȘI SONETE

Pe lîngă École Militaire, pe trotuar, lîngă stația de metro, patru portrete mari în crete colorate: Lenin, Kennedy, Cristos și generalul de Gaulle, pe care tocmai îl termină un tînar. Lîngă el, o cutie veche de conserve, în care trecătorii aruncă monede mărunte. Intru-n vorbă cu desenatorul. E student la

Felinarul de care — pretinde Pierre Mac Orlan — s-a spinzurat «Deznădăduitul prinț acvitan».



În
mansardele
«boemei
din
epoca
de aum»,
sus,
lîngă
Sacré-
Cœur,
locuiesc
«beatnicii»
tonomator.

«Père Frédés» și Francis Carco
la «depurele iute de picioari»
(În 1927). Pereții sînt acor-
periți de pinze ilustre.

Hotel... «ancien style» pe stra-
da Sfîntul-Iulian-Săracul.



Bele Arte. Strînge bani (ca și alți colegi ai lui, în alte colțuri ale orașului) pentru rîndul de halbe de diseară și pentru țigări. Trecătorii nu calcă peste portrete. A doua zi erau tot acolo, ceva mai șterse, dar crutate de măturați. Eram fără aparat. Ca și la New York, tineri în veste de piele, cafenii sau negre, cu versuri scrise pe spate. O pereche poartă un sonet împărțit în două. Pe spatele ei, în stînga, prima jumătate a celor 14 versuri (cu acrostih: Lili, Bébé, Toi, Moi). Pe spatele lui — cealaltă jumătate a versurilor, cea care rimează. Merg braț la braț și poezia se poate citi ușor. Dacă se despart?

ORA BUCHINIȘTILOR

Bat cheiurile. Buchiniștii mă dezamăgesc. Maculatură imprimată, fără stil, fără haz, fără valoare (fie și sentimentală). Tarabele dănuie datorită inerției tradiției, dar sunt numai scheletele cu oase albe, demult ciugulite și curățate, ale unor morți cu faimă. Cărțile vechi, de oarecare interes, cît de cît rare sau vrednice de atenție, pot fi găsite nu la anticarii «secolului de aur al cheiurilor», ci în librăriile moderne, care au un raion de «re-vînzare», cu apariții mai vechi sau mai

recente, uzate. Trec zilnic, dimineața, fie și-o jumătate de ceas, pe la «Gibert jeune» și car toată ziua după mine prin Paris, un pachet cu măcar 2-3 cărțuții.

Pe lingă Porte Saint-Denis, un provensal cu nostalgia României, pe care-a vizitat-o prin 1910-12 (a fost căsătorit cu-o romîncă frumoasă — îmi arată fotografia — care-a murit după 2 ani de dorul țării), mă poartă la aperitivul inevitabil în bistroul din colț și-mi dăruiește un volum de versuri, de curînd apărut. Îi ofer ultimul pachet de «Carpați». Mă roagă să nu-l ocolesc dacă mai trec prin Paris. Promit.

ORA «CURCANULUI»

Nu izbutesc să descopăr un cinema popular unde se dă un western clasic. Mă apropiu de-un polițist impozant, îmbrăcat în negru, cu pelerină scurtă pe umeri și cu chipiu ca la școala de ofițeri Saint-Cyr. E bine-nfipt în picioarele ușor depărtate și din spate pare-o reducere a Turnului Eiffel. Îl abordez cu grijă, politicos, compunîndu-mi frazele după tipare clasice: — «Bună ziua. Iertați-mă, vă rog, domnule agent, că vă deranjez, puteți să-mi dați o informație?» Nici nu cîntește.

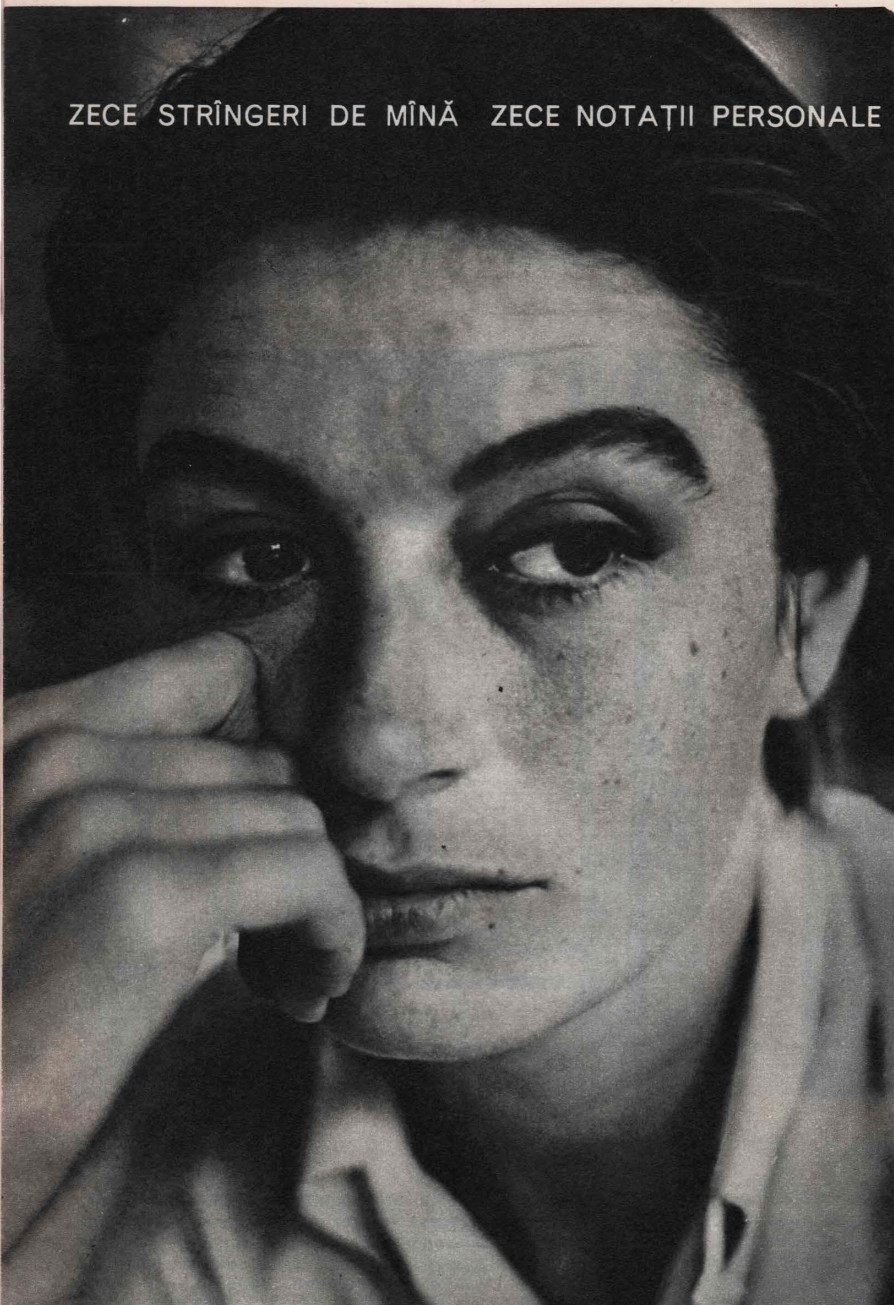
Reiau cu speranță: — «Bonjour. Monsieur l'agent, excusez-moi, je vous en prie, de vous déranger. Est-ce que vous pouvez me donner un renseignement?». Se-ndură să mă considere peste umărul drept, turtindu-mă cu marțialitatea privirii. Mă cîntărește și-mi permite, cu glas de stentor, rostind calm: — «Dites, toujours!» Aproximativ: «Mă rog, spuneți», versiune incapabilă să restituie comicul uriaș al adverbului franțuzesc.

ULTIMA ORĂ

Cu părere de rău că pierd spectacolul sărbătorii naționale, plec la 13 iulie. Un ultim aperitiv la barul aeroportului. Păstrez doi franci pentru discul-mesaj. Pe cabină, aceeași pancartă de-acum o lună: *Defect*. Îmi cumpăr cu ei un ultim «livre de poche». Mă-mbarc în avionul românesc. Spăl gustul de «Pernod» cu un păhărel de țuică bătrînă din patrie. Nu-i nimic. Discul rămîne pentru «filmul» viitor.

Ilustrațiile reproduse din Paris vu par André Kertész, texte de Pierre Mac Orlan (*Plon*, 1934).

ZECE STRÎNGERI DE MÎNĂ ZECE NOTAȚII PERSONALE



Sub titlul «Zece strîngeri de mînă, zece notații personale», corespondentul nostru Gideon Bachmann ne-a trimis zece mici portrete de actori, priviți dintr-un unghi foarte personal. Zece actori văzuți altfel decît prin prisma strictă a criticului de specialitate, zece vedete care «mi s-au dezvăluit pornind de la o simplă strîngere de mînă». În acest număr publicăm al doilea portret din seria microportretelor:

CINE EȘTI DUMNEATA ? ANOUK AIMÉE

Dai mîna cu Anouk Aimée și simți imediat că trebuie să-i răspunzi. Strîngerea ei de mînă este o întrebare: ești un prieten adevărat? Sau te vei îndepărta ca ceilalți?

Și dacă te decizi să-i răspunzi afirmativ, ai să vezi că nu-ți va fi ușor. Căci nu numai mîna ei pune întrebări, întrebătoare îi sînt și frumusețea colțuroasă, energia de argint viu, ca și mintea încordată cu care cîntărește totul și verifică neîncetat, trăsătură caracteristică atitudinii sale față de viață.

Fără nume, fără familie, provenind dintr-o țară arabă, o căsătorie timpurie și ratată, o fiică și o dublă naționalitate, o carieră presărată cu succese și eșecuri de diferite dimensiuni și — ca să lege toate acestea — un numitor comun: voința. O voință de fier.

Ea era bruna frumusețe existențialistă din «La Rose Rouge», pe vremea cînd soțul ei (de atunci) gira faimosul local de pe «Rive gauche». Ea a fost fecioara cu ochii fantastici din mai multe filme franceze: «Amanții din Verona», «Perdeaua purpurie» etc. Dar abia în «Lola» (de Jacques Demy) s-a dezvăluit cu adevărat, în rolul unei mirese de militar dintr-un port minuscul, care trăiește în funcție de vapoarele ce se perindă prin fața ochilor, care face să se înfiripe fidelitatea în sufletele bărbaților adevărați, cu brațe și inimi adevărate. Personajul a rămas un fel de jalon al cinematografiei franceze. Anouk era Lola și, prin Lola, Anouk devenise un star.

«Nu cred că sînt prea frumoasă, spune ea, dar cred că frumusețea este ceea ce poți dărui celorlalți. Cine spune despre mine că sînt frumoasă, m-a înîltînit, probabil, într-o perioadă de generozitate». Este adevărat că are asemenea avînturi. Doar nu poate nimeni pretinde unei fete care a luptat de cînd se știe pentru fericire, să fie generoasă mereu.

Regizorii de film o consideră o minune. Fellini a urîțit-o, a făcut-o să slăbească și i-a pictat coșuri pe față, fiindcă altfel cine va crede că este o nevastă ascultătoare, supusă? Am crezut că o să se supere. Și cînd colo, i-am făcut o bucurie. Mi-a spus că numai fiind urîtă, rolul ei va dispune de șanse, interpretarea ei va putea fi apreciată. La o femeie frumoasă cine se uită dacă mai joacă? Are dreptate, desigur». Robert Aldrich, cu care a realizat «Sodoma și Gomora» i-a devenit bun prieten. «E un vis să lucrezi cu ea. Nu spun vorbe goale. E un vis pentru că ea este materializarea închipuirilor tale. Ale fiecărui bărbat. De fiecare dată — alta».

Gideon BACHMANN

CRONICA

CINEMATECII

omagiu PABST

de
D. I. SUCHIANU



Aventurile celor 7 samurai — eroii lui Kurosawa — au inspirat regizorul american John Sturges westernul «Cei șapte magnifici».

Un critic cinematografic francez, Freddy Buache, după ce recunoaște calități morale celebrului film al lui Pabst: «Kameradschaft» (sau «Grevă»), adaugă: «Pabst nu împinge mai departe veleitățile sale de gânditor socializant. Ba chiar le părăsește, pentru a se îndrepta hotărât spre evaziune, ecranizând un roman realist de Pierre Benoit: «Atlantida». Înainte de a judeca dacă criticile ce i se aduc cu privire la ideile sale sociale sînt sau nu îndreptățite, mă grăbesc a spune că un film ca «Atlantida» nu este o lașă evadare, ci o foarte legitimă distracție. Există pe lume și filme amuzante, egal de îndreptățite, cit și cele cu probleme grele. Iar romanul celui neîntrecut povestitor care este Pierre Benoit e chiar un mod mai intelectual, mai puțin frivol, mai fin spiritual de a amuza. Aș zice chiar: un mod ceva mai serios de a ne distra. Căci are implicații istorice, geologice, geografice, arheologice. E vorba de acea antică ipoteză a existenței unui vast continent scufundat, aflat în fața Gibraltarului, în dreptul deșertului saharian. Platon (în Timen și Critias) crede că acolo a înflorit o intensă civilizație înainte ca, din pricina unor cataclisme seismice și deluviene, să-l fi mistuit pustiul. Povestea lui Benoit ne spune că acest continent n-a dispărut. Că el este o imensă țară, cu apă multă și civilizație înaintată. O țară secretă. Dinadins secretă, căci vrea să-și păstreze nevătmată strania ei independență. Ea întreține, prin agenți misterioși, legături misterioase cu Europa, cu Algeria, cu Franța, cu Parisul mai ales. Dar nimeni nu știe asta. Întimplarea face ca doi ofițeri francezi, dintr-un regiment de mehariști (mehari-ul e cămila cavaleriei deșertului) să ajungă în palatul reginei Atlantida. De aici încolo povestea devine ceva mai serioasă; căci bazaconiilor totdeauna cam infantile ale aventurilor de science-fiction, li se adaugă acum un element realist: humorul, gluma, ironia, zeflemeaua. Într-adevăr, iată ce află tînărul nostru ofițer. Regina, cea mai frumoasă femeie din lume, este fiica ultimului rege, și el un personaj misterios. Guvernul francez îl credea un simplu nobil și bogat arab, nu știa că e și monarh clandestin al Atlantidei. Aflîndu-se la Moulin Rouge, la Paris, monarhul se îndrăgostește fulgerător de vedeta french-cancanului, pe care o ia de soție și o face regină. Mai ia cu el și pe unchiul fetei, în realitate amantul ei, un mustăcios nobil rus, fost ofițer al țării. Părințimor și tronul aparține acum fiicei lor. Singele apă nu se face. Regala proenitură moștenește amorul pentru tineri frumoși, ofițeri francezi de cavalerie, pe care și-i procură prin kidnapaj. Are ea vinătorii ei specialiști care înșfacă din deșert pe cite un ofițerăș din «chasseurs d'Afrique» și îl predă suveranei, care după ce îl primește de citeva ori, îl lasă în părăsire. El, fascinat și disperat, moare.

ANTINEA, REGINA ATLANTIDEI

Subiectul mai fusese ecranizat o dată de Jacques Feyder și avusese un imens succes. Antinea, regina Atlantidei, devoratoarea de amanți, era faimoasa dansatoare Stacia Napierkowska, iar eroul era Jean Angelo, pe care Pabst l-a menținut în versiunea franceză a «remake»-ului său (în ediția germană pe care o are Arhiva noastră rolul e interpretat de Gussan Diesel și dublat în engleză. Celălalt ofițer este Pierre Blanchard, în versiunea germană: Heinz Klingenberg), iar rolul Atlantidei este interpretat de singura femeie din lume care se potrivea cu personajul: faimoasa, unica Brigitte Helm, femeie totodată colosală ca volum și grațioasă ca linie, cu figură de statuie greacă, cu privire rece, cu privire care te îngheață. Nu degeaba o descoperise Fritz Lang pentru inumana sa zeitate din «Metropolis». Pabst o folosește de trei ori. În «Atlantida», în ecranizarea romanului lui Ilya Ehrenburg «Dragostea Janei Ney» și în «Criză», filme de psihologie freudiană, unde erotismul ia forme glaciale și rituale. Brigitte Helm a avut o vogă enormă. Personifica vampa tipic germanică, vampa cu dimensiuni de mitologie, statuară, monumentală și nibelungiană. E caracteristic și faptul că, deși se bucura de un divism foarte intens, nu a căzut pradă Hollywood-ului. Toate filmele le-a făcut în Europa. Cariera ei n-a avut fluctuații. Timp de zece ani fama ei a stat neclintită. A făcut douăzeci și șapte de filme. În 1936 se mărită și renunță la cinema. Nu împlinise 30 de ani!

Filmul lui Pabst e foarte frumos făcut. Se poate cu dreptate repeta vorba lui Louis Delluc că aci vedem un mare actor: nisipul. I-aș reproșa filmului două cusururi. Toată partea de humor, de zeflemea care în roman contrastează așa de armonios cu notele de legendar și de macabru, toată această sursă de efecte originale n-a fost îndeajuns exploatată; și al doilea cusur: finalul. În roman, locotenentul Saint-Avit, care ca prin minune fugise din Atlantida, după multe crime și peripeții, rămîne cu nostalgia acelei aventuri și cu un dor, ca în basme de cruda, fascinantă Atlantidă. Astfel că, în ziua cînd un tuareg se prezintă să-i spună, simplu, că regina îl cheamă, el pleacă, acum, fără vorbă, cuminte ca un cățel după stăpîn. În loc de asta, Pabst a preferat să ne mute pe tărîmul visului. Eroul are halucinații. Îl vedem plecînd pe cămilă, singur cu tuaregul, dar nu pleacă adevărat, ci doar în vis, de-a lungul însă al unui deșert adevărat. Pabst, probabil, a crezut că e mai verosimil așa decît să ne arate pe erou vrăjit real. Și s-a înșelat.

AKIRA KUROSAWA, ZIS «ÎMPĂRĂTUL JAPONIEI»

Akira Kurosawa, zis și «Împăratul Japoniei», autorul «Celor 7 samurai», este o personalitate prea mare ca să încapă în aceste cîteva rînduri de cronică. Se cuvine a i se consacra un medalion aparte. Cît privește pe «Cei șapte samurai», este o poveste petrecută în Evul Mediu, în care șapte cavaleri răătăcitori și săraci, șapte viteji spadasi, își riscă viața ca să apere un sat de invaziile tilharilor. Tot filmul e numai luptă între bandiți (călări și înarmați pînă în dinți) și săteni cu bite, conduși de șapte săbii neînvînșe. După filme ca «A trăi» sau «Barbă Roșie», filme de psihologie adîncită, «Cei 7 samurai» e un film bazat pe frumusețea plastică a bătăliei, unde peripețiile se succed armonios ca pasajele succesive ale unui poem muzical. Iar psihologia, tîlcurile morale, se desprind singure, din mișcările de epopee ale luptătorilor. Americanii au făcut din asta o adaptare semi-gangsterească («Cei 7 magnifici»). Mă grăbesc a spune că în originalul lui Kurosawa nu figurează finalul american al sătenilor care preferă să se dea bine pe lîngă bandiți decît să urmeze pericolușii apărători.

*

Filmul lui Pierre Chenal, «Alibi» (1938), unde joacă și Stroheim, este bineînțeles «un film Stroheim». Acest foarte original artist, că ne place sau nu ne place, marchează totdeauna

CRONICA

CINEMATECII

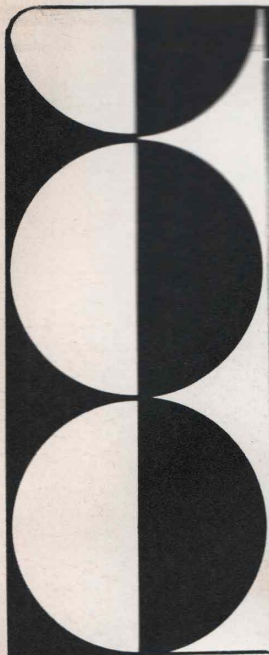
aniversări: DANIELLE DARRIEUX

de
C. POPESCU

na cu personalitatea lui toate filmele prin care trece. Omul despre care s-a zis: «The man you love to hate», omul pe care vă place să-l urîți, este în acest film, poate mai tipic Stroheim decât în bricare alt film Stroheim. De la început, îl vedem că ucide. De ce — nu are nici o importanță. Ucide scurt și îndrăzneț, în plin local. După asta, tot filmul e păcălirea poliției grație unui alibi cumpărat pe loc de la una din «șanteze» (Jeny Holt, talentată și chiar celebra noastră compatriotă: Vlădescu «Olt»). Polițistul e Jovet. Stroheim pierde partida, grație unei mari abilități a comisarului și subcomisarului (Albert Prejean). Dar aroganța stroheimiană rămâne. El se sinucide, lăsând scris, cu roșu de buze pe oglindă: Bien joué! Adică așa-s eu. Un om genial ca mine nu poate avea decât adversari așa, de la înălțimea mea, încât să mă poată birui chiar pe mine. Cu alte cuvinte: Bravo Stroheim! Numai tu puteai găsi așa de geniali adversari.



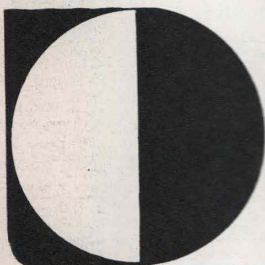
Cinemateca noastră a sărbătorit de curind — prin prezentarea filmului «Taras Bulba» — 50 de ani de viață ai mereu tinerei Danielle Darrieux și 37 de ani de carieră artistică a celebrei vedete franceze. Cînd ai debutat la 13 ani, pe ecran, faptul nu mai miră. Ceea ce uimește este curba continuu ascendentă a carierei actriței și felul în care a supraviețuit tuturor modelor. În filmul francez sînt numai 4 cazuri asemănătoare: JEAN GABIN și FERNANDEL, DANIELLE DARRIEUX, și MICHÈLE MORGAN. Cei patru mușchetari din anii treizeci pe care-i găsim și azi în capul listelor de favoriți ai publicului și, desigur, ai producătorilor. Debutul Daniellei evocă primii ani ai filmului sonor. În 1931 regizorul Wilhelm Thiele căuta o adolescentă pentru versiunea franceză a filmului «Balul», după nuvela Irinei Nemirovsky. Dintr-un stol de fetișcane chemate la un concurs, ochiul cineastului remarcă o elevă de la conservator, care studia violoncelul și se pregătea pentru arta dramatică. Era Danielle, pe atunci în vîrstă de 14 ani. Succesul «Balului» a fost decisiv, violoncelul abandonat și arta dramatică deprinsă pe platou, la locul de muncă. Fiindcă, odată consacrat în cinema, chiar cînd nu ești decât o puștancă, nu mai poți da înapoi. Un film aduce pe altul, un contract cheamă alte contracte și de pe o zi pe alta, Danielle Darrieux, în ciuda vîrstei ei fragede, devine «cineva». Iată-o în 1934 alături de tenorul la modă Jan Kiepura. Danielle avea o voce frumoasă (pe care și-a păstrat-o și azi) și o relevă publicului în operele ca: «Sfîrșitul crizei», «Dédé», «O puștoaică nostimă», «Mamzelle Mozart etc. Și această «drole de gosse», această nostimă puștoaică, plină de vervă și fantezie personală, cu risul cel mai cristalin, care a răsunat vreodată pe ecran, devine starul nr. 1 al comediei muzicale franceze. Dar Danielle nutrea în ascuns alte ambiții. Ea voia cu orice preț să joace dramă: în Mayerling, neuitatul poem de dragoste și moarte semnat de Anatole Litvak, unde apărea alături de Charles Boyer, tinăra își dovedea pentru prima oară temperamentul de actriță dramatică. Au urmat apoi: «Taras Bulba», «Port-Arthur», «Clubul femeilor», «Dominoul verde», «Abuz de încredere», «Katia» și «Reîntoarcerea în zorii». În preajma războiului trece oceanul, invitată la Hollywood, unde realizează o comedie fermecătoare, «Furie la Paris», cu Douglas Fairbanks jr. și Mischa Auer. Nemulțumită de stilul de lucru și scenariile care i se oferă, se reîntoarce în patrie, unde e surprinsă de război în timpul turnării comediei «Bătăi de inimă». Din cele cîteva filme realizate în timpul ocupației reținem doar acea incîntătoare și delicată «Primă Întîlnire», semnat (ca toate filmele ei bune) de regizorul Henri Decoin, pe atunci soțul ei. Din 1942 și pînă în 1946, după eliberare, Danielle joacă teatru la Paris și întreprinde turnee în țară. Revine în cinema, radical transformată. Frumusețea ei a devenit mai gravă, nu mai e fetița tîndră și pusă pe farse, cu vocea armonioasă, ci o femeie rafinată, complexă, ca Marceline din «Jean de la lune», rece și calculată ca «Bethsabée», cochetă și infidelă ca eroinele din «Ai grijă de Amélie» sau «La ronde». Iată-o atacînd cu brio roluri mari de dramă ca cel al nefericitei regine din Ruy Blas — versiunea Cocteau — alături de Jean Marais, cel al soției ucigașe din «Adevărul despre Bébé Donge» cu Gabin, sau al văduvei rapace din «Dumnezeu fără credință» de Autant-Lara. Stilul ei de acum este foarte apropiat de cel al Bettie Davis. Dificultățile rolurilor de compoziție n-o sperie, izbînzile ei fiind astfel cu atît mai meritorii. Culminația carierei ei este desigur doamna de Renal din «Roșu și Negru», atît de personală adaptare a lui Autant-Lara a romanului lui Stendhal. Cîteva titluri de filme notorii ca: «Amantul lady-ei Chatterley», după Lawrence, de Marc Allégret, «Oala cu fiertură» de Duvivier cu Gérard Philipe, «Salariul păcatului», sau «Marie-Octobre» sînt mărturie ale talentului atît de divers, ale temperamentului ei de mare comediantă. Veșnic tinăra Danielle, cucerește la ora actuală din nou Parisul pe scenă cu Laurette de Sauvajon și pe ecran cu «Domnișoarele din Rochefort».

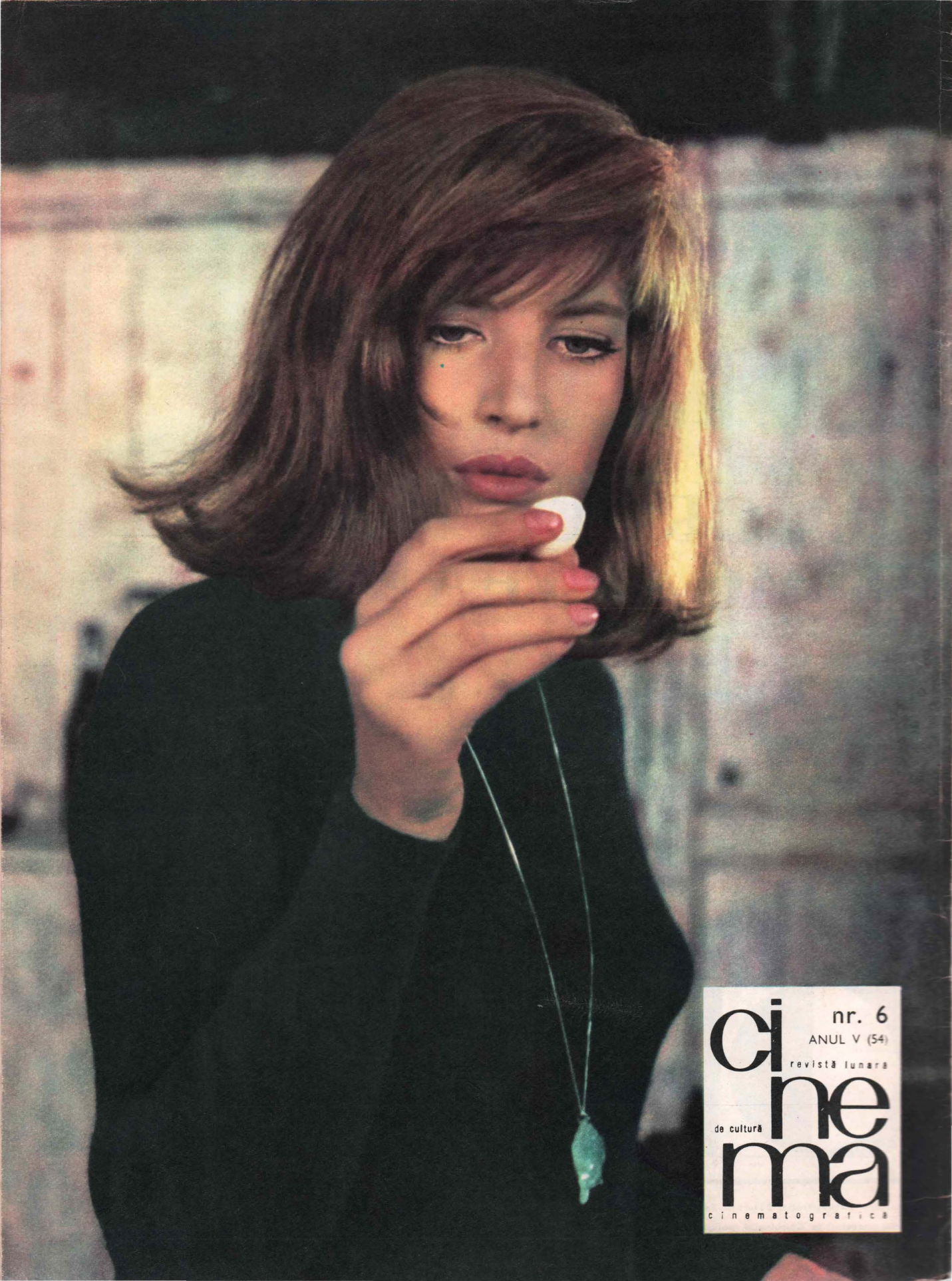


MAIORUL ȘI MOARTEA

scenariul:
ION BĂIEȘU,
ALEXANDRU
BOIANGIU
regia:
ALEXANDRU
BOIANGIU
imaginea:
NICU STAN
muzica:
MIRCEA ISTRATE
decoruri:
VIRGIL MOISE.

cu: GHEORGHE DINICĂ,
ION STĂNESCU, VASILICA
TASTAMAN, ȘTEFAN
MIHĂILESCU-BRĂILA
FLORIN SCĂRLĂTESCU,
PETER PAULHOFFER. MA-
RIN MORARU, MIRCEA
CRIȘAN, CONSTANTIN
RAUTCHI, JEAN CON-
STANTIN, ION ANGHEL.





nr. 6
ANUL V (54)
revistă lunară
de cultură
**ci
ne
ma**
cinematografică